

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÂNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

1-2  
1954

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE







ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÂNE  
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI  
CERCETĂRI  
DE  
ISTORIA ARTEI

ANUL I

1-2

IANUARIE - Iunie 1954



EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE



### COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. GEORGE OPRESCU — Redactor responsabil; ACAD. CAMIL PETRESCU;  
K. H. ZAMBACCAN, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;  
ION JALEA, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;  
MATEI SOCOR, Membru corespondent al Academiei R. P. R.;  
SIMION ALTERESCU, LELIA RUDAȘCU.

## S U M A R

|             |                                                                |   |
|-------------|----------------------------------------------------------------|---|
| G. OPRESCU, | Cuvânt introductiv . . . . .                                   | 7 |
| G. OPRESCU, | Noi și bogate perspective pentru arhitectura noastră . . . . . | 9 |

### ARTĂ POPULARĂ

|                       |                                                                                           |    |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| TANCRED BĂNĂȚEANU,    | Arta populară în satele specializate din Sudul raionului Beiuș, regiunea Oradea . . . . . | 21 |
| FLOREA BOBU FLORESCU, | Ceramica neagră . . . . .                                                                 | 39 |
| KÓS KÁROLY,           | Cahlele din Ciuc . . . . .                                                                | 49 |

### ARTĂ FEUDALĂ

|                   |                                                                               |    |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| TEODORA VOINESCU, | Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova . . . . . | 61 |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------|----|

### ARTE PLASTICE

|                              |                                                                   |     |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-----|
| REMUS NICULESCU,             | Contribuții la istoria începuturilor picturii românești . . . . . | 81  |
| F. ION și<br>MIRCEA POPESCU, | Nicolae Bălcescu și artele plastice . . . . .                     | 97  |
| K. H. ZAMBACCIAN,            | Elemente progresiste în grafica lui Tonitza . . . . .             | 105 |
| RADU BOGDAN,                 | « Grivița 1933 » — tabloul lui Gabriel Miklossy . . . . .         | 115 |
| THEODOR ENESCU,              | Tema luptei pentru pace în plastica noastră . . . . .             | 129 |

### TEATRU

|                   |                                                                                                   |     |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| SIMION ALTERESCU, | Intemeierea Teatrului Național din București, consecință a avântului cultural pașoptist . . . . . | 141 |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



|                        |                                                                                  |     |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FLORIN TORNEA,         | Rolul lui C. Aristia și C. Caragiale în formarea artei teatrale la noi . . . . . | 159 |
| CRIN TEODORESCU MUGUR, | Primele reprezentații românești cu « Revișorul » de Gogol . . . . .              | 175 |

### MUZICĂ

|               |                                                                            |     |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| ANDREI TUDOR, | Caracterul de masă al vieții și creației muzicale după 23 August . . . . . | 193 |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------|-----|

### DIN PROBLEMELE ARTEI SOVIETICE

|             |                                                |     |
|-------------|------------------------------------------------|-----|
| VL. COSTIN, | Unele probleme ale măiestriei în pictură . . . | 205 |
|-------------|------------------------------------------------|-----|

### NOTE ȘI DOCUMENTE

|                                     |                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FL. B. F.,                          | Articole de port ignorate de etnografia din trecut . . . . .                                                                            | 215 |
| NICOLAE DUNĂRE,                     | Textilele în zona Munților Bihorului . . .                                                                                              | 217 |
| TEODORA VOINESCU și<br>PETRE OPREA, | Meșterii locali în pictura feudală din regiunea Craiova . . . . .                                                                       | 217 |
| T. V.,                              | Manuscrise ale lui Anton Pann în biblioteca Mănăstirii Tismana . . . . .                                                                | 218 |
| I. F.,                              | Școlile țărănești de pictură din Banat . . .                                                                                            | 219 |
| G. O.,                              | Câteva precizări în legătură cu biografia lui G. Asachi . . . . .                                                                       | 221 |
| R. B.,                              | Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic . .                                                   | 223 |
| ANCA COSTA-FORU,                    | Contribuția lui C. D. Aricescu la dezvoltarea teatrului românesc . . . . .                                                              | 226 |
| SCARLAT FRODA,                      | Acțiuni de protest ale actorilor din teatrele naționale la sfârșitul secolului al XIX-lea .                                             | 229 |
| STELA SAVA,                         | Însemnări privitoare la condiția socială a lăutarilor, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea . . . . | 234 |
| S. S.                               | Documente privitoare la relațiile muzicale româno-ruse. « Despre școala arhimandritului Vissarion » . . . . .                           | 236 |
| N. MISSIR,                          | Concertele lui Franz Liszt la Iași . . . . .                                                                                            | 239 |

### RECENZII

|                       |                                                                                         |     |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| VERA ILCHIEVICI,      | Anuarul Institutului de Istorie a Artelor al Academiei de Științe din U.R.S.S. (1952) . | 241 |
| R. B.,                | Iliia Efimovici Repin — 70 de reproduceri de tablouri și desene . . . . .               | 243 |
| GEORGETA PĂDURELEANU, | Probleme de teorie ale artei plastice sovietice . . . . .                               | 244 |
| BARBU BREZIANU,       | Pilda lui Courbet . . . . .                                                             | 246 |
| MARGARETA BĂRBUȚĂ,    | M. S. Șcepkîn, întemeietorul artei scenice realiste ruse . . . . .                      | 248 |

# CUVÂNT INTRODUCTIV



Studiile de Istoria Artei în țara noastră nu s'au făcut în trecut pe baze cu adevărat științifice. Ceea ce se scria în acest domeniu — monografii de artiști sau chiar lucrări mai vaste privind epoci întregi din evoluția artei românești — avea un caracter individualist, pornea din preferința autorului pentru un gen sau altul, pentru o personalitate sau alta, consta dintr'o înlanțuire de impresii și de aprecieri, ori din înșirări de fapte, fără legătură cu fenomenele vieții noastre politice și sociale.

Această stare de inferioritate a lucrărilor întreprinse în trecut era o urmare a faptului că autorii lor ignorau sau nesocoteau metoda materialist-istorică, fără stăpânirea căreia orice cercetare istorică este iluzorie, menită să ducă pe autorul ei la concluzii eronate. Prima sarcină a colaboratorilor Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. era deci de a-și însuși această metodă și de a o aplica în cercetarea problemelor luate în studiu. Spre acest scop s'au îndreptat dintru început silințele noastre.

Nu putem pretinde că lucrul a fost ușor și nici că s'a realizat dintr'odată. Unii dintre noi, cei mai în vârstă, aveam de luptat cu trecutul. Alții, cei mai tineri, cu tendința de a acorda o prea mare atenție descrierilor și de a se pierde în amănunte ne semnificative, ori cu ignorarea unora din fenomenele social-politice cu care istoria artei are legături directe, sau cu insuficienta asimilare a doctrinei marxist-leninist-staliniste, pe baza căreia trebuiau să examineze cazurile speciale ce ne priveau pe noi, istoricii de artă. Am greșit uneori și ni s'a atras atenția asupra greșelilor. Un ajutor în acest sens ne-a dat revista « Lupta de clasă », într'un articol privitor la problemele plasticii contemporane, semnalându-ne că activitatea noastră era ruptă de actualitate. Ne-am analizat felul de a munci și ne-am dat seama că această critică era întemeiată. În dorința de a ne îndrepta, am folosit orice ocazie pentru a arunca o privire critică asupra activității noastre: în primul rând, ședințele de analiză a muncii ale plenarelor Academiei R.P.R.; articole privind felul în care alte instituții își îndepliniseră sarcinile; articole de autori sovietici, privind probleme asemănătoare celor din programul Institutului nostru; plenarele Uniunilor artiștilor și hotărârile luate ca o concluzie a acestor plenary.

Astfel, am căutat ca, dintr'un studiu cu caracter pronunțat impresionist și estetizant cum era, istoria artei să-și recapete, în conștiința cercetătorilor dela noi, adevăratul ei rost de a înfățișa just procesul de dezvoltare a artei ca mijloc

de cunoaștere a realității și, ajutând pe artiști să se îndrepte pe calea realismului, de a contribui, alături de alte discipline la fel de utile, la transformarea societății.

Am căutat să răspundem în acest fel grijii Partidului și Guvernului, care, pe lângă celelalte măsuri de o importanță capitală, menite să sprijine dezvoltarea artelor în țara noastră a pus la dispoziția Academiei R.P.R. mijloacele necesare pentru înființarea unui Institut de Istoria Artei. Acest Institut are însărcinarea, pe de o parte, să studieze științific arta contemporană, sub toate aspectele ei, iar pe de alta, să supună unei analize amănunțite arta noastră din epoca feudală și pe marii noștri clasici, pentru valorificarea moștenirii artistice a trecutului.

Odată cu reorganizarea Academiei a luat deci ființă și Institutul de Istoria Artei, mai întâi ca instituție tutelată și finanțată de Academie, ca Institut de Istoria Artelor Plastice, cu trei secțiuni, apoi din lunie 1951, ca institut autonom al Academiei, cu cinci secțiuni: una pentru studiul artei populare, a doua pentru studiul artei din epoca feudală, a treia pentru studiul artei moderne și contemporane, a patra pentru studiul istoriei teatrului în țara noastră și a cincia pentru studiul istoriei muzicii în țara noastră.

În toate aceste direcții, Institutul a întreprins numeroase cercetări și a ajuns să facă adesea descoperiri interesante, aruncând o lumină nouă asupra multor perioade din dezvoltarea artelor la noi, și să restabilească adevărul, pe care istoriografia burgheză avusese interes să-l ascundă, cu privire la unele din personalitățile și epocile artei noastre. Aceste rezultate, sub formă de studii și referate, se îngrămădeau însă în arhiva Institutului și numai rareori ajungeau să fie cunoscute de un public mai larg, cu prilejul vreunei Comunicări la Secțiunea a VI-a a Academiei, sau prin câte o conferință ținută la ședințele de Comunicări ale Institutului.

Aceasta era situația la care se referea revista « Lupta de clasă », atunci când critica felul de muncă sectar și « secret » al Institutului, și insuficiențele sale legături cu instituțiile de artă, și, în genere, cu masele largi.

Recunoscând justetea acestei critici, Institutul nostru s'a străduit să obțină posibilitatea ca o parte cel puțin din rezultatele la care ajunseseră colaboratorii noștri să fie comunicate publicului. Pentru a ne veni în ajutor, Prezidiul Academiei R.P.R., înțelegând necesitatea difuzării mai largi a rezultatelor muncii noastre, și-a dat aprobarea pentru publicarea unei reviste de studii și cercetări a Institutului. După cum se vede din numărul de față, ea îmbrățișează toate domeniile de activitate a Institutului de Istoria Artei. Fiecare secțiune a Institutului colaborează prin studii care nu comportă o dezvoltare prea mare, deci nu pot forma un volum independent, dar care aduc totuși rezultate noi, față de cele cunoscute până acum. Notele și documentele aduc la rândul lor detalii semnificative și utile care luminează aspecte noi ale vieții artistice din trecut și din prezent, din țara noastră. Aceste două categorii de contribuții constituie partea esențială a revistei.

Supunând acest prim număr aprecierii specialiștilor și marelui public, am fi recunoscători cititorilor dacă ar binevoi să ne atragă atenția asupra lipsurilor constatate și să ne dea sugestii pentru îmbunătățirea muncii.

Adăugăm că revista nu este un organ exclusiv al colaboratorilor Institutului și că ea este deschisă și altor cercetători de specialitate, atunci când rezultatele activității lor intră în cadrul preocupărilor Institutului nostru.

ACAD. G. OPRESCU

*Directorul Institutului*



# NOI ȘI BOGATE PERSPECTIVE PENTRU ARHITECTURA NOASTRĂ\*

de ACADEMICIAN G. OPRESCU



Arhitecților noștri le revine astăzi sarcina de a exprima în forme noi conținutul bogat de idei al epocii de făurire a socialismului, inspirându-se și dela cele mai bune tradiții istorice ale poporului român, pe lângă ceea ce ar putea să fie luat din moștenirea arhitecturii clasice și din marile realizări ale arhitecturii sovietice. Care ar fi acele bune tradiții istorice ale poporului nostru, capabile să ajute pe arhitecți în viitoarele lor sarcini? Una își are izvorul în arta noastră populară, cealaltă în arta feudală, și una și alta vechi de sute de ani, prima poate chiar de câteva mii de ani.

Ne vom opri mai întâi la prima din aceste manifestări, care, din pricina lipsei de atenție și desconsiderării în care a fost ținută în trecut de clasa conducătoare, a dependenței în care artiștii se găseau față de gustul și ideile aceleiași clase, a rămas fără efect asupra fenomenului artistic cult. Cel mult dacă, sub forma unei mode, amintind de un costum de carnaval, în anume împrejurări, costumul popular era îmbrăcat de femeile din aristocrație, sau undeva, la țară, se zidea sau se construia din lemn un pavilion, inspirat de cine știe ce model de sat. Sunt convins că această producție a geniului poporului nostru merită să fie studiată cu pasiune, căci ea poate să ne aducă mari foloase astăzi.

Să începem cu arhitectura de țară, cea a caselor și a bisericilor de lemn, dela sat. Exemplele cele mai caracteristice se găsesc în regiunile deluroase sau de munte. Aici individualitatea poporului a fost mai puțin stânjenită decât la câmpie, marea proprietate fiind mai rară și condițiile economice de viață mai puțin grele ca la șes. Munteanul se bucura de mai multă libertate, având ocupații care nu depindeau direct de munca câmpului, adică de exploatarea boierului, cum erau cultivarea livezilor de pomi, creșterea turmelor, cărăușia, tăierea pădurilor în devălmășie, sau practicând mici meserii ca: olăria, cojocăritul, facerea dimiei și a plocadelor, țesutul scoarțelor etc. Condițiile economice mai bune și cele climaterice care influențează într-o mare măsură construcția casei, făcută ca să reziste ploilor și zăpezilor abundente; lemnul care se găsea pretutindeni; piatra de râu și chiar cea de carieră, au avut ca rezultat, mai ales la deal și la munte, să se ajungă la un tip de casă particular. Ea este în genere pe o temelie înaltă, ca să evite umezeala, și ridicată peste o pivniță centrală,

\* Comunicare prezentată în ședința din 13 Martie 1953 a Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R.

cu un gârlici închis cu uși frumos lucrate, drept în mijlocul fațadei, la stânga căruia se înalță o scară ce duce într'un cerdac deschis, susținut de stâlpi-colonete, cu admirabile creștături sau sculpturi. Strașina largă, de șită, și ea împodobită dedesubt cu un brâu de scânduri tăiate *à jour*, de jur împrejurul casei, acoperișul însuși, totul face din acest tip de casă ceva armonios și unitar, caracteristic și profund național.

Cu timpul, tocmai pentru că părțile componente ale unei asemenea zidiri se armonizau între ele în chip așa de potrivit, creând ceva de sine stătător, ele au putut crește, s'au întins în sus și în lături, ca într'un organism viu ce se dezvoltă, au dat câteva din modelele de case boierești cele mai plăcute. Cei care le construiau, în genere zidari pricepuți și experimentați, cu însușiri de arhitecți autodidacți, recrutați dintre localnici, au reușit să îndeplinească acea operație de trecere dela exemplarul primitiv, țărănesc, la cel de mari proporții derivat din acela, fără să adauge nimic din ceea ce ar fi stricat bunele proporții ale întregului. Ornamentele erau alese cu gust și puține la număr: unele împrumutate dela casele de sat, în tencuială sau în stuc, în jurul ferestrelor și ușilor, între stâlpii cerdacului, pe pereții susținuți de aceștia; altele proveneau din arhitectura religioasă: plăci de piatră sculptată *à jour*, pentru ferestrele pivnițelor, servind astfel pentru ventilație, bolți de mai multe soiuri, în interiorul camerelor, plăci de faianță sau cărămizi smălțuite, încastate în zid. Asemenea construcții sunt oricând la locul lor, în orașele de munte și de deal. În fiecare din aceste orașe, pornind dela tipul local cel mai frecvent și mai reușit de casă de țară, un arhitect ingenios, procedând în chipul descris mai sus, adică bazându-se pe casa cu cerdac pe gârlici de pivniță a țaranului, a ajuns în trecut la o casă cu etaj și parter, cu mai multe scări acoperite, cu un foișor dela lungul fațadei, cu o terasă pentru reuniunile familiei, vara, clădire destinată celor cu stare. Azi s'ar putea merge mai departe și construi zidiri cu multe etaje, în care unele din aceste elemente (desigur nu gârliciul pivniței) să fie utilizate. Ornamentarea, foarte sobră, ar fi cu stucaturi, ori cu stucaturi înviorate de discuri ori de bumbi de faianță smălțuită, pe care se pricep încă să le fabrice olarii din multe regiuni ale țării, cum au dovedit cercetările pe teren ale colaboratorilor dela Institutul de Istoria Artei.

Bisericile de lemn, care se găsesc cu sutele cam tot în aceleași regiuni, constituie o posibilitate de sugestie încă și mai variată, prin siluetele lor, prin felul cum se echilibrează între ele volumele ce le constituie, prin modul particular și savant cum sunt construite, adică cum bârnele și blănille sunt încheiate între ele, cum formele geometrice, atât de deosebite în complexul construcției, ajung să fie în chip eficace acoperite de șită.

Aproape nu se poate concepe o clădire de mari proporții care să se întindă în lungime, cum ar fi cele de construit în viitor, în orașe, fără o divizare a ei ritmică în mai multe corpuri printr'un element arhitectonic mai înalt, de pildă un turn, la mijloc, singur sau însoțit de alte două, la extremități. Formele sub care se prezintă turnurile bisericilor de lemn, foarte variate ca aspect, cu gust utilizate, ar putea servi de model. Apoi, nu vād de ce, în centre sportive în care se țin concursuri sau în care se găsesc tabere pentru tineret, nu s'ar construi toate casele în bârne, la încheierea cărora s'ar ține seamă de modelele oferite de bisericile de lemn, atât în ce privește construirea însăși, cât și ornamentarea cu creștături și tăieturi.

Dela portul țărănesc, arhitectura de asemenea ar putea împrumuta câteva. S'a încercat în trecut — tot o modă — ca desenul scoarțelor să se reproducă de un vopsitor, pe zid, în colori de apă. Efectul a fost dezastruos și n'ar trebui

repetat. Totuși, în ornamentica interioarelor, ca decor, unele motive prelucrate de un artist dotat ar putea produce un frumos efect. Același lucru dacă alte motive ar servi pentru stofa mobilelor, fie că ele ar fi alese dela riurii iilor, ori dela felul cum sunt țesute și împodobite fotele și catrințele.

Evident, scoarțele și chilimurile, fără niciun fel de modificare, decât poate numai în privința dimensiunilor, care s'ar cuveni mărite pentru încăperi mai vaste, ar înlocui covoarele orientale actuale, țesute în țară sau venite de aiurea, mult mai costisitoare și adesea lipsite de frumusețe. Cu această ocazie, fiind vorba de o producție însemnată, s'ar putea reveni la colorile vegetale. Sau încă, un țesător ingenios, decât să întrebuințeze aniline de rea calitate, care se deteriorează repede, s'ar lipsi de orice culoare și ar utiliza numai lână naturală, albă și brună închis, imaginând fel de fel de combinații de dungi, întretăiate între ele. Am văzut asemenea țesături în unele sate de munte, în regiunea Pitești, de pildă, și prin Transilvania, deși acest fel de scoarțe se fabrică și în alte regiuni, pe unde există turme de oi.

Iată cum creațiile de artă populară, ieșite din suferințele de veacuri ale poporului nostru, manifestările geniului lui cele mai autentice și mai valoroase, pot sluji la satisfacerea nevoilor noi ale statului de democrație populară. Ele au constituit în trecut un bun care nu putea fi răpit de asupritorii țăranului. La drept vorbind, acei asupritori nici nu-și dădeau seama de importanța lui, în timp ce pentru omul de țară, pentru femeia lui mai ales, el constituia o mângâiere, un mod de a protesta, de a-și arăta libertatea gândului și talentul mâinilor, când celelalte forme de libertate îi fuseseră răpite. De aceea, nu rareori, cele mai prețioase și mai reușite obiecte de artă populară, cele la care s'a pus mai mult timp ca să fie săvârșite, mai mult gust, mai multă inimă, sunt cele ieșite din mâinile celor mai umili țărani.



Sugestiile pe care arhitecții le-ar putea primi dela monumentele epocii feudale sunt cu mult mai numeroase, mai directe și de mai mare folos chiar decât cele inspirate de arta populară. Ne găsim aici într'un domeniu atât de vast, încât o minte cultivată și un spirit ingenios ar putea, bazate pe ceea ce există, născoci forme de planuri și utiliza decorații, care să uimească generația ce va veni după noi. Este vorba să se cunoască în amănunt mai întâi; apoi, să se selecționeze ceea ce ar putea fi întrebuințat astăzi, dintr'o artă care a ocupat la noi, aproape fără încetare, deși cu perioade de mai mare strălucire, peste 700 de ani.

Pentru a ne da seama de aceasta, cred nimerit să prezint o rapidă trecere în revistă a stilului monumentelor religioase, cu mult cele mai numeroase, și a celor civile, destul de rare, rămase din această epocă, oprindu-ne la cele mai reprezentative. Printre ultimele nu trebuie uitate nici culele, de pildă.

Arhitectura noastră feudală începe cu clădiri în care se simte un îndoit izvor de inspirație: romanic și bizantin, mai întâi în Transilvania, apoi în Muntenia; bizantin și gotic, în Moldova. Aceasta, nu numai în ce privește ornamentul, de altfel foarte sobru și de execuție sumară, ci și în ce privește planul. Planul însă, oricât ar fi de importantă cunoașterea evoluției lui pentru cine își propune un studiu adâncit al arhitecturii religioase, nu ne interesează pentru scopul nostru limitat, de acum. Nu e de așteptat ca un arhitect să se inspire azi dela vreun plan de biserică, pentru niciuna din categoriile de clădiri care se construiesc astăzi.

Influența bizantină, care se menține multă vreme, vine la noi din Sud, trecută pe la Slavii de dincolo de Dunăre, nu direct dela Constantinopol. Ea se

simte la monumente importante, cum ar fi Sft. Nicolae Domnesc, Tismana și Cozia. Din nefericire, Tismana, înafară de plan, care, cum am spus, rămâne înafară de preocupările noastre, a suferit atâtea brutale restaurări, încât în prezent nu mai există nimic din structura și ornamentarea originală. Mai târziu, în secolul al XVI-lea, se înalță în Muntenia trei admirabile monumente: Dealul, Mănăstirea Argeșului și Snagovul. Planul este tot cel vechi, modificat la primele două la cerințele ctitorului, care dorea să facă din fiecare în primul rând o necropolă. Prelucrarea planului, interpretarea lui, are însă ceva cu totul particular. Ceea ce vom numi stilul românesc, rezultat dintr-o înțelegere deplină a nevoilor noastre, atunci s'a cristalizat. Ceea ce este nou și cu adevărat uimitor, este ornamentarea, o dantelă minunată de piatră ce acoperă suprafața zidurilor, se încolăcește în jurul ferestrelor și ușilor, se urcă de-a-lungul coloanelor uneori, le îmbracă baza și capitelele. Ea este incontestabil orientală, probabil armenească de origine. De unde și cum pătrunde la noi? Unele motive, cum sunt stalactitele, sunt luate din Bizanț, poate direct sau venind mai de departe, din Caucaz sau din Asia Mică. Celelalte însă, cele mai interesante și de viitor, sunt, după toată probabilitatea, venite împreună cu meșterii care le executau, prin Sudul Rusiei, pe mare sau pe uscat. Uscatul însă, în aceea vreme, e mai puțin sigur pentru cei ce călătoreau, din pricina populațiilor neprimitoare care îl locuiau.

Acest stil, de un splendid efect decorativ, mai ales când la sculptură se adaugă culoarea și aurul, constă din împletituri armonioase, care nu sunt fără analogie cu unele pagini de manuscrise. Ele sunt lucrate în două planuri, fără reliefuri prea pronunțate: un plan pentru suprafață, cu oarecare mici modulații în relief, altul pentru fond, pentru petele de umbră, pe care se vor desprinde liniile elegante ale ornamentului.

În aceeași vreme, în Moldova, avem bogata înflorire a arhitecturii din vremea lui Ștefan și a lui Rareș, cu totul deosebită de ceea ce vedem în Muntenia. Acolo, partea ce revenea Orientului în împodobirea muntenească, este luată din apus, dela goticul din Transilvania, cu chenarele de uși și ferestre, cu contrafortii, cu portalurile de piatră cioplită care dau acel aer sever, de soliditate, de forță, în ce privește silueta, îndulcit însă de grația și strălucirea decorului pictural exterior, aproape unic în arta noastră din acea vreme. Fără să se poată afirma cu certitudine, se crede că în vremea lui Ștefan apar în Moldova și unele rare elemente din Sudul Rusiei, dela Mangop, de unde voevodul își alesese soția, al cărei portret impresionant, ca o apariție din altă lume, ne-a rămas pe acoperământul de mormânt al acesteia.

Este de observat că, la noi, fiecare monument arhitectonic cu prestigiu: Dealul, Argeșul, bisericile lui Ștefan și Rareș, Sucevița, Trei Ierarhi, Colțea și Hurezul mai târziu, Văcăreștii, în secolul al XVIII-lea, trimit influența lui binefăcătoare la mari distanțe. Și, dacă pentru construirea monumentului primitiv voevodul a întrebuințat meșteri străini renumiți, aceștia fac oarecum școală. Ei strâng în jurul lor ucenici români, fără ajutorul cărora n'ar putea ridica construcția, ucenici care le « fură » — cum se zice când e vorba de lăutari — secretul meseriei lor, îl practică mai departe cu un material mai puțin propice, mai puțin bogat, dar cu o dragoste, cu un dar de improvizație fericită, cu ceva românesc în el, ceea ce face din monumentele rezultate, extraordinar de prețioase documente.

Pe vremea lui Matei Basarab, și el un mare ziditor de biserici, și chiar înainte, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, decorul exterior de piatră, cu horbotele lui, e înlocuit cu unul de zid, mult mai modest, în benzi de cărămidă aparentă, alternând în șiruri orizontale cu alte benzi de tencuială albă ori



de piatră de râu înecată în mortar. Alteori peretele este de tot în alb, tencuit, împărțit însă prin unul sau două brâuri orizontale, în două registre. În aceste registre sunt imaginate totuși firide oarbe, închise într'un fel de rame de ciubuce, cu sau fără ornamente de pământ smălțuit, prinse ici și colo în suprafața firizii. Este de observat că ciubucele ce formează rama nu sunt de tencuială, cum s'ar părea la vedere, ci au un schelet dintr'o cărămidă fabricată într'adins, având forma ciubucului, și acoperită apoi cu tencuială.

Șerban Cantacuzino și rudele sale, la sfârșitul secolului al XVII-lea, Brâncoveanu, imediat după acesta, Mavrocordatii, la începutul secolului al XVIII-lea, sunt constructori de splendide locașuri religioase pe un plan mai vast, adevărate ansambluri arhitecturale, cum sunt Hurezul și Văcăreștii, în care se simte o idee conducătoare bine chibzuită, un plan unitar, din studierea căruia s'ar putea trage unele învățături.



Ornamentația bogată, însă rațional și inteligent distribuită, întrebuintarea de forme și elemente luate acum din barocul apusean, mai ales italian, trecut probabil pe la Slavii dalmatini, merită să rețină atenția arhitecților noștri.

După Ștefan și Rareș, în Moldova, un ziditor de mare prestigiu este Eremia Movilă, fondatorul Suceviții, ridicată pe locul unei biserici mai vechi. De atunci încoace influența arhitecturii ruse pătrunde din ce în ce mai adânc în Țara Moldovei, datorită desigur și faptului că unul dintre cei mai mari ierarhi ai Kievului fu Petru Moghilă, la care rudele sale dela noi se adresează tot timpul, cerând sfaturi și meșteri, pentru nevoile construcțiilor lor. Ceva mai târziu se zidește Dragomirna, caracterizată printr'o sculptură în piatră, răspândită pe mari suprafețe, fără rol funcțional, desigur, însă extrem de plăcută ca simplu ornament, asemenea cu cel care apare în bisericile ruse din Susdal. Caracterul sculpturii dela Dragomirna este deosebit de cel al bisericilor din Muntenia, cum și de cel dela ctitoria lui Vasile Lupu din Iași, faimoasa biserică a Trei Ierarhilor sau a Trisfetitelor. Motivele sunt în relief, înfipte în zid, într'o lucrătură nu prea fină, amintind foarte mult de sculpturile în lemn, chiar de cele din arta populară, și nu în meplat.

Vasile Lupu este ctitorul nu numai a Trei Ierarhilor, dar și al Mănăstirii Golia, mult admirată de Petru cel Mare în vizita sa la Iași. « Atunci au îmblat împăratul, ne spune Neculce, prin toate mănăstirile de le-au văzut și din toate i-au plăcut mănăstirea Golia zicând că are trei feluri de meșteșuguri: leșesc, grecesc și moschicesc », opinie deplin justificată, denotând un spirit de observație și cunoștințe precise de stiluri din partea împăratului. Într'adevăr, aici se îmbinau în chip potrivit elemente bizantine, tradiționale, elemente din apus, venite poate dela Polonezi, elemente rusești, din ce în ce mai frecvente în bisericile moldovenești, de unde trec și dincoace de Milcov.

În secolul următor, în Moldova, avem pe de o parte un aflux de elemente venite prin Constantinopol, serii întregi de stucaturi pornind dela motive clasice, prelucrate în gust turco-balcanic, cum sunt cele dela Sfântul Theodor, pe de alta, altele neoclasiche, ajunse la noi direct din Rusia, unde acest stil face furori, cu pilaștrii și console cu mici colonete, ca la Frumoasa. Neoclasicismul se întinde și în Muntenia. Este stilul prin care se țintește la o întoarcere la principiile Renașterii, îndulcite, reduse la înțelegerea clasei dominante din Rusia și din țara noastră, clasă lipsită de energie, blazată, decăzută, rupând cu trecutul și adorând

ceea ce vine din apus. Dar, despre această epocă și despre ceea ce va urma pentru arhitectură, atunci când burghezia va pune mâna pe putere, despre haosul și anarhia din aspectul orașelor, haos și anarhie ce oglindesc viața însăși, socială și politică, a acestui regim și a acestei epoci, vom vorbi peste puțin.

Ce folos se poate trage din această cunoaștere, din nefericire foarte sumară, a evoluției arhitecturii noastre feudale? Mai întâi, convingerea că o artă, crescută pe solul patriei noastre, ieșită din împrejurările politice, sociale și economice prin care am trecut, artă variată în manifestări, conține prețioase posibilități de prelucrare, și este în stare, astfel prelucrată, să contribuie la exprimarea manifestărilor artistice ale epocii prezente.

În acest scop arhitecții vor găsi în bunele tradiții ale trecutului, pe de o parte modele sigure, încercate de nenumărați meșteri, și potrivite gustului nostru, în primul rând de folosire a materialului. Mai întâi un decor destul de economic, însă de frumos efect, provenind din șiruri de cărămidă aparentă, alternând cu șiruri de tencuială lăsată albă, ori decorată cu o combinație de linii roșii, alternând alteori cu fâșii de piatră de carieră, în colorarea naturală. Vor găsi apoi ornamente pentru suprafețe mai întinse, uneori ca o dantelă sculptată în piatră, ca la Argeș, Dealul sau Trei Ierarhi, alteori înviorate cu cărămizi smălțuite, ca la Palatul dela Zamca, de lângă Suceava, sau cu discuri, cu bumbi, cu motive florale în pământ smălțuit, cu brâuri de tuburi de pământ smălțuit, ca la Băjești (regiunea Pitești). O suprafață exterioară mai luxoasă va putea fi din pietre de carieră, așezate astfel încât, prin nuanțele lor, prin dispoziția grăunțelor din compoziția lor, adică prin felul cum primesc și reflectă lumina, să dea ceva plăcut ochiului.

Acest decor de piatră, cu sau fără ornamente pe suprafața lui, era totuși ceva excepțional în arta noastră veche, care în genere se servea de un material mai sărac, însă ingenios întrebuințat, în vederea unui efect decorativ, căruia nu i s'a înțeles întotdeauna valoarea. Altfel n'am vedea adesea construcții de piatră, biserici sau monumente civile — din dorința lăudabilă, când este aplicată rațional și cu folos, a unor autorități comunale de a da un aspect curat și simpatice clădirilor — vopsite cu var de sus și până jos, peste coloane, peste sculpturi, peste pictura veche uneori, ca în unele centre urbane sau la unele mănăstiri.

Pe de altă parte, arhitecții vor avea la îndemâna lor elemente arhitectonice care au servit cu succes în trecut, a căror formă s'a adaptat nevoilor noastre, care ne aparțin și care deci pot fi întrebuințate și astăzi: coloane, balustrade, chei-nare de uși și ferestre, brâuri, socluri, cornișe, console etc.

Nimic din lista aceasta destul de lungă nu trebuie să fie luat de-a gata. Proporțiile din trecut ale ornamentelor rareori mai convin clădirilor noastre de astăzi, și locului unde se cuvin așezate. Rolul arhitecților va fi să le adapteze nevoilor actuale, să le modifice în așa fel, încât ele să devină din nou ceva organic, sănătos, contribuind la unitatea clădirii, adică să ne facă să ne amintim de acea zicală înțeleaptă a « vinului nou turnat în vase vechi ». Pentru a nu se fi conformat acestei reguli unii din arhitecții noștri din trecut, care au simțit nevoia revenirii la arta tradițională, cu excepția lui Ion Mincu, care și-a înțeles menirea, au dat naștere la construcții uneori greoaie, triste, disproportionale, numai fiindcă autorii lor au întrebuințat, fără prea mult discernământ, elemente care erau la locul lor într-o mănăstire, pentru un minister, pentru o casă de oraș, pentru un palat. Inspirația dela tradiția trecută este nu numai posibilă, ci necesară, ca să dăm culturii cu un conținut socialist o formă națională. Elementele ce se împrumută trebuie însă bine studiate, prelucrate, adaptate, astfel încât

să se potrivească cu funcția ce sunt destinate să îndeplinească și să se armonizeze între ele. Numai astfel un monument își va păstra unitatea, va prezenta un caracter organic, chiar atunci când în ființa lui vor intra elemente variate ca origine.



Acum câțiva ani, străbătând cu avionul întinsul patriei noastre și aruncându-și ochii asupra orașelor pe deasupra cărora trecea, călătorul avea o imagine deosebit de elocventă a haosului și a anarhiei ce prezidaseră la nașterea și dezvoltarea celor mai multe dintre aceste orașe. Iată-l sburând deasupra celui mai însemnat dintre ele, deasupra Capitalei noastre. De acolo de sus, casele îi apar ca niște grăunțe, pe care o mână distrată le-ar fi aruncat, în glumă, dintr'o baniță. Niciun plan, nicio idee conducătoare, nici cea mai mică grijă de felul cum orașul s'ar putea dezvolta în viitor, adică de ce se va întâmpla cu marea majoritate a locuitorilor. Ici, grupe compacte, grămezi de construcții, întretăiate când și când de străzi întortochiate, pierdute în toate direcțiile; colo, puncte albe, tot case, însă la mari distanțe unele de altele, despărțite de întinse spații negre: locuri virane sau maidane, în locul parcurilor și grădinilor ce s'ar fi convenit să fie. După ele, alte aglomerări compacte de locuințe, fără noimă și rațiune, apoi o gară ori o uzină, și așa mai departe.

Ceva atât de lipsit de formă n'a putut ieși decât din capriciul, din ignoranța, din lipsa de judecată a proprietarilor și din neglijența, reaua credință și incapacitatea autorităților, dela care totul se obținea prin bacșișuri sau prin hatâr. Organele de control, și ele ignorante și corupte, închideau ochii la orice abuz, și astfel o oroare arhitectonică se adăuga altor orori arhitectonice: se construiau clădiri ce împiedicau circulația, uzine care otrăveau aerul cartierelor populate, și mai pretutindeni te loveai de focare de infecție. Cine ieșea cât de puțin din mijlocul orașului, după o ploaie ori când se topea zăpada, intra în noroi până la glezne, iar noaptea, din pricina lipsei de lumină, risca să cadă în gropi, n'avea niciun mijloc de locomotie și era atacat de haitele de câini flămânzi și furioși, care ieșeau din toate curțile.

Cum s'a ajuns la această situație, pe care totuși guvernele trecute o tolerau, căci ea era consecința însăși a organizării capitaliste? Cineva își zidea o casă. Nimeni nu-l obliga, decât poate de formă, să o așeze într'un anumit fel în raport cu cele vecine, nu-i impunea anume dimensiuni, un anume stil și nici să respecte anume legi și regulamente. Dacă proprietarul își dorea casa în fundul unei curți imense cât mai departe de stradă, acolo și-o clădea. Ii plăcea o fațadă spre curte și cu dosul clădirii la drum, așa o construia. Cei păsa dacă proprietățile vecinilor aveau un singur etaj, pe a sa, el o dorea cu patru sau cinci, iar autoritățile municipale se făceau că nu văd nepotrivirea. Cu excepția câtorva străzi și artere centrale, haosul domnea astfel de la un capăt al unei străzi la celălalt, în ce privește alinierea sau proporțiile unei case față de celelalte.

Anarhia însă nu se oprea aici. Toate stilurile și toate școlile de arhitectură își aveau reprezentanții lor, după moda din anul când se construise zidirea. Modele acestea se succedau destul de repede și ele veneau mai toate din apus, dela Viena sau dela Paris, ca urmare a vreunei călătorii întreprinse de proprietar în străinătate, sau sub înrâurirea școlii unde își făcuse studiile arhitectul. Dar, neînțelese și neaprofundate, modelele dela care se pornise ajungeau la noi deformate, dădeau naștere la imitații ridicole, uneori la adevărați monștri. În genere nu se avea grijă decât de ceea ce sărea în ochi, de fațade, încărcate cu ornamente, cu atât mai pompoase și mai bogate, cu cât ele nu costau mare lucru. Un motiv,

la origine de piatră, era redat în ghips, fixat de zid în așa fel, încât după puțină vreme se desprindea cu totul sau în parte, se cojea, sau se decolora. Și dacă, și în apus, de unde se luau aceste modele, se uitase principiul unei arhitecturi sănătoase, conform căruia orice ornament trebuie în același timp să aibă și un rol util, o funcție în construcția pe care o împodobește, la noi aceasta nu s'a știut aproape niciodată decât de foarte puțini arhitecți.

Pentru clădiri mari, publice, se recurgea îndeobște la străini, deși existau și la noi arhitecți pricepuți, ca Al. Orăscu, de pildă, care concepușe vechea clădire a Universității din București, un monument exemplar, demn de menirea lui. Nimic nu este mai revoltător și mai jignitor pentru sentimentul nostru național, decât să constatăm la tot pasul, neîncrederea pe care guvernele ce s'au succedat înainte de 1944 și în genere întreaga oficialitate, o aveau față de forțele vii și sănătoase ale poporului nostru. Prin chemarea unor arhitecți străini la ridicarea monumentelor noastre mai însemnate, se practica un obicei înveterat în acele vremuri în mai toate ramurile activității noastre culturale.

Către începutul secolului al XIX-lea moda favorizase stilul neoclasic, în mare cinst pe atunci și în Rusia, unde câțiva arhitecți pricepuți isbutiseră să-l aclimatizeze, să-i insuflă o forță nouă, în care nu puțin intra din tradiția vechii arhitecturi naționale. Nu e în intenția mea să urmăresc în de aproape, în transformările succesive pe care le-au avut la noi, aceste stiluri, venite din apus, direct sau prin mijlocirea Rusiei. Ceea ce interesează este că, în imensa majoritate a cazurilor, ele au dat rezultate regretabile, au ajuns la forme hibride, bizare, care nu se potriveau nici cu climatul, nici cu tradițiile noastre.

După neoclasicism, reeditare minoră și decadentă a energicului și bărbătescului stil clasic, apare la noi o modă gotică, pentru că în apus, către mijlocul secolului, sub influența romantismului, face furori o revenire la acest stil. Case construite după un cu totul alt plan, deci cu altă individualitate, capătă la exterior, până și la grilajele de fier ce le împrejmuiesc, arcuri frânte și alte ornamente, inspirate dela portalurile și ferestrele catedralelor. Știrbey, domnitorul, crescut în Franța și doritor să-și immortalizeze numele, reface biserici, pe care le acoperă de sus până jos cu motive gotice (între altele mănăstirea Tismana). Ce putea fi mai illogic și mai absurd decât acea dantelă gotică răspândită pe suprafața zidurilor acestei vechi fundații ortodoxe ieșită dintr-o altă tradiție? Urmează apoi o invazie a rococoului francez — această degenerare a barocului — al cărui cel mai ridicol reprezentant este Palatul Cantacuzino; iar mai târziu stilul « secession », venind din München și Viena, și așa mai departe. Tot acest desfrâu de forme, toată această revărsare de prost gust au sfârșit prin a revolta pe unii arhitecți români, care, spre deosebire de marea majoritate a colegilor lor, nu se înstrăinaseră, ci își aduceau aminte cu emoție de vechile noastre clădiri, atât de potrivite locului unde se găseau și rolului pe care-l aveau. În felul acesta, a luat naștere o mișcare de protest împotriva formelor importate din apus, mișcare ce milita pentru întoarcerea la stilul național, la acel plan și la acele forme de ornamentare pe care constructorii din trecut, mulți ieșiți din rândul poporului, îl duseseră în decursul secolelor la un mare grad de perfecțiune. Greșeala unora dintre cei care luptau pentru această formă de arhitectură, logică la noi, era că nu studiaseră în deajuns, pe de o parte nevoile noi, pe care construcțiile trebuiau să le satisfacă, pe de altă parte posibilitățile, oarecum ascunse, care trebuiau să fie descoperite, ale vechii arhitecturi.

Cel mai talentat și învățat dintre acești partizani ai revenirii la stilul național a fost Ion Mincu, primul nostru mare arhitect, dela a cărui naștere s'au

împlinit de curând 100 de ani. Imbinând în mod creator motivele arhitecturii populare cu procedeele compoziției clasice, Mincu a luptat cu înflăcărare pentru victoria unei arhitecturi naționale. « Suntem convinși — scria el — că dragostea și munca sârguitoare a artiștilor noștri va izbuti repede să facă cunoscută arhitectura românească, după cum silințele vrednice de admirație ale vecinilor noștri ne-au făcut astăzi să cunoaștem o arhitectură rusă ».

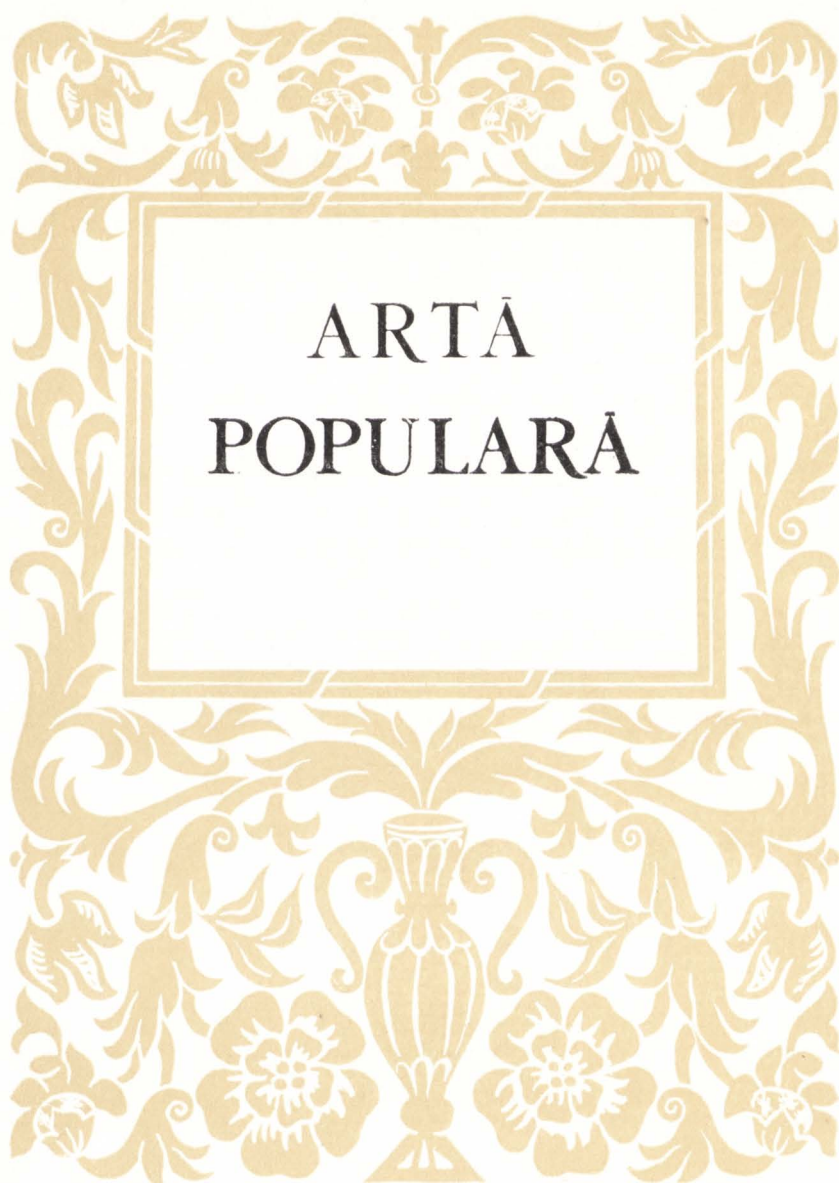
Marea calitate a lui Mincu este de a nu se fi mulțumit să ia de-a gata formele și ornamentele trecutului și să le aranjeze indiferent cum, într-o construcție modernă. Totul este la dânsul studiat, toate amănuntele au o funcție logică, contribuie la armonia ansamblului și se traduc printr-o nobilă simplitate. În plus, el mi se pare singurul dintre mănuiitorii acestui stil național care și-a adus aminte și de casa țaranului, a căutat posibilitățile de a o desvolta și a reușit să ne dea, în clădirea plină de grație a Bufetului dela Șosea, prima lucrare însemnată în stil românesc. Printre puținele opere ale lui Mincu, se află și frumoasa restaurare a bisericii Stavropoleos. Aproape necunoscut și cu minunatele sale idei rămase mai mult în stare de proiect și de vis, Mincu trăiește și moare într-o societate care nu putea să-l înțeleagă. De abia în zilele noastre, acest mare arhitect este apreciat și cinstit, opera lui este luată drept model de creație, iar visurile lui avântate prind o viață reală.

Deși această tendință de revenire la un stil românesc în arhitectură avea mulți partizani chiar și în mediile oficiale, ea nu reușește să frâneze pornirea guvernelor neîncrezătoare în puterile noastre și să împiedice ca edificiile cele mai însemnate ce urmau să se ridice, să fie cedate unor arhitecți străini, în deoște francezi sau unor români cu totul înfeudați apusului. N'aș vrea să mă opresc decât la un singur monument: la clădirea Muzeului de Artă R.P.R., fostul palat regal. Această clădire pompoasă, complicată și illogică, a fost zidită pentru ca, atunci când s'au observat greșelile strigătoare ce se făcuseră, să fie în parte dărâmată și iarăși zidită. Să ne gândim numai cât a trebuit să coste aceste toane regale! Fațada acestui edificiu este cu o colonadă în care — singurul exemplar din câte cunosc — numărul colonadelor este fără soț. Interiorul este un amestec al unor elemente luate din toate stilurile imaginabile. Cui ar scrie istoricul acestui palat iar fi greu să creadă că el a putut fi ridicat fără ca arhitecții noștri și opinia publică să protesteze.

De abia în zilele noastre, arta arhitecturală poate lua un adevărat avânt, fiind stimulată de către Partidul clasei muncitoare; de abia acum arhitecții își vor putea înfăptui a avea cele mai îndrăznețe și mai grandioase visuri. Și astfel, clădirile ce se vor ridica în viitor, ieșite din concepțiile și imaginația arhitecților tineri, concepții servite de o știință mai sigură decât a celor din trecut, reflectând conștiința orânduiri celei noi, socialiste, vor fi conforme idealului acestei noi orânduiri, vor fi minunate și mărețe construcții ale epocii socialismului.







# ARTĂ POPULARĂ



# ARTA POPULARĂ ÎN SATELE SPECIALIZATE DIN SUDUL RAIONULUI BEIUȘ, REGIUNEA ORADEA

de TANCRED BĂNĂȚEANU

**R**egiunea din Sudul raionului Beiuș, mai ales malul drept al Crișului Negru, are aspectul unei mari uzine cu multe ateliere. Nu poate fi vorba aici de organizații de bresle sau frății, cum există de multe ori în Transilvania, Moldova și Țara Românească — cel puțin nu avem documente care să ne confirme acest fapt — dar apar aspectele unei specializări meșteșugărești a satelor, cu caracteristici interesante.

De obicei satele din restul țării au câte un cojocar, un fierar, un dulgher, specializarea neavând aspectul unui fenomen masiv — singura excepție este constituită de olari care sunt mai totdeauna grupați în satele unde au materia primă necesară la îndemână.

Sudul raionului Beiuș este totuși una din acele regiuni din țara noastră, în care, datorită unor condiții specifice, apare specializarea unui grup numeros în cadrul satului. În această zonă specializarea pe sate este următoarea:

Olari: Criștiorul de Jos, Săliște, Lebeceni, Cărpinet,  
Valea Neagră de Jos, Lelești, Cămpanii de Sus.  
Fierari: Vărzași, Vășcău.  
Sumănari: Sârbești.  
Lădari: Budureasa.  
Cojocari: Vășcău, Cămpanii de Jos, Beiuș, Delani,  
Remetea, Finiș, Nimăiești.  
Cismari: Cărpinet, Vărzarul de Jos.  
Cioplitori în marmoră: Vășcău.  
Cioplitori în piatră (cruci): Cusiș.  
Rame de ferestre: Rieni.  
Spătari: Valea Neagră de Jos, Rieni.  
Scărari: Cresuia.  
Rotari: Feneriș.  
Juguri de boi pirogravate: Tărcăița.  
Tăbăcari: Beiuș, Căbești.  
Dubăși: Budureasa.  
Lemnari (furci, greble, juguri): Criștiorul de sus, Fânațe.  
Linguri, fuse: Budureasa.

În afara ocupațiilor legate de specializare, populația se ocupă cu creșterea vitelor (oi, vaci, boi, cai mocănești, porci Mangalița), cu pomicultura, făcând și comerț foarte dezvoltat de fructe (nuci, prune, mere, struguri), cu pescuitul, lemnăritul (foarte mulți sunt stânenari, mai cu seamă în satele dela poalele munților), vărăritul și cu mineritul (molibden, cuarțit, aur, marmoră, piatră, var, etc.).

Agricultura este redusă. Se cultivă mai ales cartofii, floarea soarelui, plante furajere și mai ales cânepă, ceea ce a dus la o mare dezvoltare a industriei casnice textile. Mulți se ocupau cu vânătoarea, pescuitul și cu vânătoarea de albine (bărcuțul), pe care am găsit-o practică și acum în Criștiorul de Sus.

Cauzele specializării intense și masive în această regiune sunt mai multe. În primul rând, firește, specializarea apare și aici în urma transformării produselor în marfă, a dezvoltării piețelor de desfacere. Totuși, aceasta nu ar fi încă suficient pentru a explica aspectul masiv al specializării în această regiune.

Regiunea cercetată, după cum am văzut, nu are o agricultură care să satisfacă măcar nevoile populației. În cadrul relațiilor de producție feudale, această feudă, una din cele mai importante ale episcopiei de Oradea, avea un rol însemnat datorită bogățiilor subsolului, a fructelor și a materialului lemnos. Populația de aici era utilizată să lucreze în acest sens pentru episcopie, deoarece nu exista nicio rentabilitate a exploatării agricole. Din această cauză exploatarea feudală a avut de obiect materiile prime existente: piatră, var, marmoră, metale, lemn, piei, lână și fructe.

Condițiile grele de viață ale populației din această regiune, accentuate și de lipsa produselor agricole, obligă la căutarea altor resurse pentru trai, la găsirea unor ocupații care să-i satisfacă nevoile. De unde la început populația este forțată să lucreze în mai multe domenii, la un moment dat, în procesul de producție feudală, ia naștere specializarea masivă în mai multe direcții. Primele exemple de specializare, care trebuie să fi fost în domeniul fierăritului și probabil și al olăritului, au fost suficiente pentru a permite apoi dezvoltarea specializării în toate ramurile de producție. Procesul specializării a fost ajutat și de existența din belșug a materiilor prime necesare: lut, coloranți minerali, fier, lemn, lână, piele, marmoră, piatră, var etc. Deci și talentul creator al populației din această regiune s'a canalizat în direcția creațiilor artistice populare care încercău să valorifice tocmai aceste materii prime existente.



Vom încerca, în articolul de față, să analizăm problemele puse de creația artistică populară în cadrul următoarelor sate specializate:

Lădari: Budureasa.

Șumănari: Sârbești.

Fierari: Vârzari.

Olari: Criștiorul de Jos, Săliște, Leceeni, Cărpinet, Valea Neagră de Jos, Lelești, Cămpanii de Jos, Vârzarii de Mijloc.

Din istoricul specializărilor cu care ne ocupăm, avem date prea puține. Informații mai precise există în legătură doar cu fierăritul.

La sfârșitul secolului al XIII-lea, episcopul de Oradea căpătase dela regele Ungariei dreptul de minerit în munții Beiușului și ai Băiței (Băița, Craiova, Vașcău, Petroasa etc.)<sup>1</sup>.

Importanța exploatării subsolului, în această feudă, este atât de mare, încât una din primele cetăți din piatră ce se construiește în Transilvania a fost cetatea dela Feniș, care avea rolul să apere minele din această regiune.

De fapt însă mineritul, mai ales cel aurifer, este de tradiție mai veche în munții Bihariei. Băița era exploatată încă de coloniștii lui Traian și a aparținut

---

<sup>1</sup> Cf. Gh. Fejer, *Codex Diplomaticus Hungariae*, Budae, 1834, v. II, p. 158; cf. și Bunytay Vincze, *A varadi püspökseg története*, Nagyvarad, 1884, v. I, p. 105 și 113-114.

ocolului miner dela Roșia: Alburnus Major, unde funcționa un *procurator aurariorum*. În 1343, Băița ia o mare desvoltare; este oraș și minele sale sunt vestite în toată țara, minereul fiind strâns la Beiuș, de unde este trimis mai departe<sup>1</sup>. După desființarea, în 1556, a episcopiei de Oradea, satele Beiușului se împart între Voievodul Transilvaniei și nobilii locali. Incepe acum cu mai mare putere exploatarea minieră cu profituri mari pentru stăpâni și, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, se deschid topitoriile de fier (magh. Koho = cuptor; popular « cou ») dela Briheni, Chișcou (« kis koho » = « coul », cuptorul mic) și Vașcău (cuptorul pentru fier), care ia acest nume abia acum, târgul numindu-se anterior Craiova (slav kpaŭ = sfârșit, margine)<sup>2</sup>.

Topitoria dela Vașcău este distrusă de Turci și apoi refăcută la începutul secolului al XVIII-lea, de episcopul N. Csaki, care avea mari venituri din aceste topitorii. Acesta mai înființează la Drăgănești și o fabrică de unelte agricole, pentru o dublă exploatare a țăranimii din regiune. Toate acestea, pe spinarea țăranilor. Menționăm astfel că administratorul domenal din Vașcău, Ioan Herdovici, a impus satelor din regiune să cumpere cu 34 florini renani pe sat, praf de cărbune, provenit din măturarea depozitului topitoriei de fier din Vașcău<sup>3</sup>. Iar pentru aceeași topitorie din Vașcău a lui Csaki, tot satele din jur au transportat materialele. Astfel sătenii din Ghighișeni se plâng în aceeași jalbă, mai sus citată, că la aducerea grinzilor celor mari pentru topitorie, li s'au rupt 12 lanțuri.

Din toate aceste topitorii nu au mai rămas acum decât ruine, ultima care a mai funcționat fiind aceea dela Vașcău, care s'a închis prin 1884.

Astfel se ajunge la o desvoltare a mineritului și a ocupațiilor legate de minerit; fierăritul, de pildă, care însă nu este exclus să fie și anterior datei înființării topitoriilor. Prin extensiunea mineritului și datorită cauzelor apariției specializării unele sate, cum ar fi de pildă Bărăști (acum face parte integrantă din Vașcău) și Vărzari, se specializează în fierărit. Înafară de aceste sate specializate mai erau câțiva fierari și în Cărpinet și, firește, câte un fierar în toate celelalte sate ale regiunii.

În legătură cu celelalte specializări există doar informații de tradiție orală pentru epocile mai vechi. Din aceste informații reiese că atât sumănarii din Sârbești, lădarii din Budureasa cât și olarii din Săliște, Leheceni și Cărpinet, practică meseria în orice caz din epoci anterioare pătrunderii capitalismului în această regiune. Desvoltarea specializării a fost ajutată mult de existența lutului și a coloranților minerali în satele de olari, și de pădurile mari de fag dela Budureasa, unde s'a desvoltat lădăritul.

Având la bază aceiași factori determinanți, se pare totuși că mai sunt și alte elemente care au contribuit la orientarea spre o specializare sau alta. După tradiția locală se susține că sumănarii din Sârbești au fost aduși din Sudul Dunării pentru lucrul la mine și că, cunoscând sumănăritul, s'au specializat în această direcție atunci când s'a intensificat procesul de specializare.



Este foarte greu, din lipsa de documente în această problemă, cât și din lipsa de obiecte, să stabilim precis atât aspectul problemelor specializării, cât

<sup>1</sup> C. Pavel, Beiușul și Cetatea Finișului până la ivirea Turcilor în Bihor, în « Almanahul Bihorului », 1922, p. 86.

<sup>2</sup> Cf. Györfy Istvan, A feketekörösvölgyi magyarság települése, Budapest, 1914, p. 5.

<sup>3</sup> Jalba din 1756 a unor sate împotriva administratorului domenal din Vașcău, Ioan Herdovici, în Arhiva Jud. Bihor, « Generalis Congregatio », seria 20.



și conținutul și forma artistică pe care o îmbracă obiectele create în satele specializate pe care le studiem. Greutatea aceasta mai provine și din faptul că în țara noastră au coexistat mult timp rămășițe ale relațiilor de producție feudală cu cele capitaliste, ceea ce împiedică o mai precisă delimitare a unor elemente sau forme noi, capitaliste.

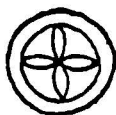
Din această cauză vom prezenta acum creațiile artistice realizate în aceste sate, considerând formele tradiționale care apar drept specifice feudalismului, pentru a trece apoi la analiza problemelor pe care le pune specializarea în aceste sate, în capitalism, cât și a transformărilor pe care le suferă creațiile artistice din satele specializate, în această orânduire.

## L E M N

Lăzile de zestre care se fac la Budureasa-Răcoia sunt vestite în toată regiunea. Lădarul stă în pădure 2—3 săptămâni în care timp lucrează, din lemn de fag, piesele componente pentru 12—15 lăzi pe care le și afumă acolo, într-o instalație anume amenajată<sup>1</sup>. Piesele detașate le încheie apoi, la reîntoarcerea acasă. Tot acasă le și ornamează, cu ajutorul unui instrumentar foarte simplu: un compas din lemn și un «horj», cuțit mic cu vârful întors. Lădarul se ornamează pe toată suprafața ei. Ornamentele utilizate sunt, în primul rând, suprafețe limitate, după cum se poate vedea mai jos:



*cocârla*



*roata*



*bradul*

Deși lădarul își poate permite orice fantezie în îmbinarea elementelor ornamentale ale unei lăzi, totuși există anumite reguli peste care el nu trece, în privința câmpilor ornamentali, a dispoziției motivelor, a simetriei. Astfel, de pildă, nu va pune brazi sau roate pe picioarele lăzii, ci numai un câmp limitat cu linii diagonale; nu va orna părțile laterale ale capacului etc. În general, ornamentația lăzilor este oarecum rigidă și are valoare mai ales prin compoziția simetrică și alternantă a motivelor, prin vioiciunea ritmică (fig. 1). Deși elementele ornamentale sunt foarte reduse, totuși lădarii din Budureasa reușesc să realizeze foarte frumoase ornamente artistice pe lăzile pe care le confecționează.

Elementele ornamentale utilizate merg pe linia unei vechi tradiții, atât «cocârla» cât și «roata» fiind caracteristice, din timpuri foarte vechi, ornamenticii populare și, în special, ornamenticii lemnului. Formele ornamentale utilizate la Budureasa vădesc o fază evoluată a ornamenticii față de structura ornamentală a pieselor de mobilier, manifestată în arta noastră populară. Spre deosebire de caracterul general al ornamenticii mobilierului din țara noastră, unde ornamentul, realizat de obicei din linii încrucișate, vădește o concepție primitivă și servește la umplerea suprafețelor, lădarii din Budureasa compun

<sup>1</sup> Este interesant de accentuat această formă de muncă cu atelier la locul unde există materia primă. În specializare, atelierul meșteșugarului este de foarte multe ori nestabil. Astfel, sumănarii lucrează prin satele din regiunea în care își vând marfa pe cereale.

câmpul ornamental, și utilizând specificul dimensional al suprafeței pe care trebuie să o ornamezeze, îi adaptează ornamentele cele mai adecuate. Lădarul stabilește întotdeauna un echilibru al suprafeței și formei prin ornamente care accentuează liniile de contur ale obiectului.

«Cocârla» este elementul care permite meșterului lădar îmbinarea diferitelor ornamente și umplerea armonioasă a golurilor, pe axe simetrice. «Bradul», unul din elementele realiste mai nou introduse, dă vioiciune gamei ornamentale.

Îmbinarea ornamentelor la lăzile din Budureasa sunt de efect și ar putea constitui creații artistice valoroase dacă ar fi îndrumate și ridicate peste nivelul la care s'au oprit, dezvoltând fantezia creatoare a meșterilor.

## FIER

Singurul sat în care fierăritul a îmbrățișat forme masive de specializare este Vârzarii de Mijloc, sat vestit de fauri. Așezat în regiune deluroasă, satul este izolat de șosea, dar numai la 3 km de Vașcău. E un sat destul de mic, acum cu 120 de familii, și care ține de fapt de Vârzarul de Jos, de care nu este despărțit prin nimic. Cu toate acestea se observă o dezvoltare proprie.

Din tată în fiu se păstrează aici tradiția meseriei de fierar ce se practică de sute de ani în sat. În trecut nu era gospodărie în sat în care să nu existe și un atelier de fierărie. Și nu toți fierarii lucrau aceleași obiecte ci erau specializați, unii în coase, alții în topoare, alții în fiare de plug etc.

La Vârzari se confecționează barde, securi și topoare diferite pentru felurite folosinți, coase, seceri, fiare de pluguri și diverse alte obiecte și unelte de fier. Unele din aceste obiecte au diferite ornamente pe ele, stanțate. Ornamentele sunt diferite, în primul rând după categorii de obiecte, și, în al doilea rând, dela faur la faur.

Există mai multe motive practice care determină existența acestor elemente ornamentale. În primul rând, pentru a se recunoaște marfa fiecărui faur, ele constituie deci semnul de fabrică, de atelier, fiecare faur, avându-și semnul

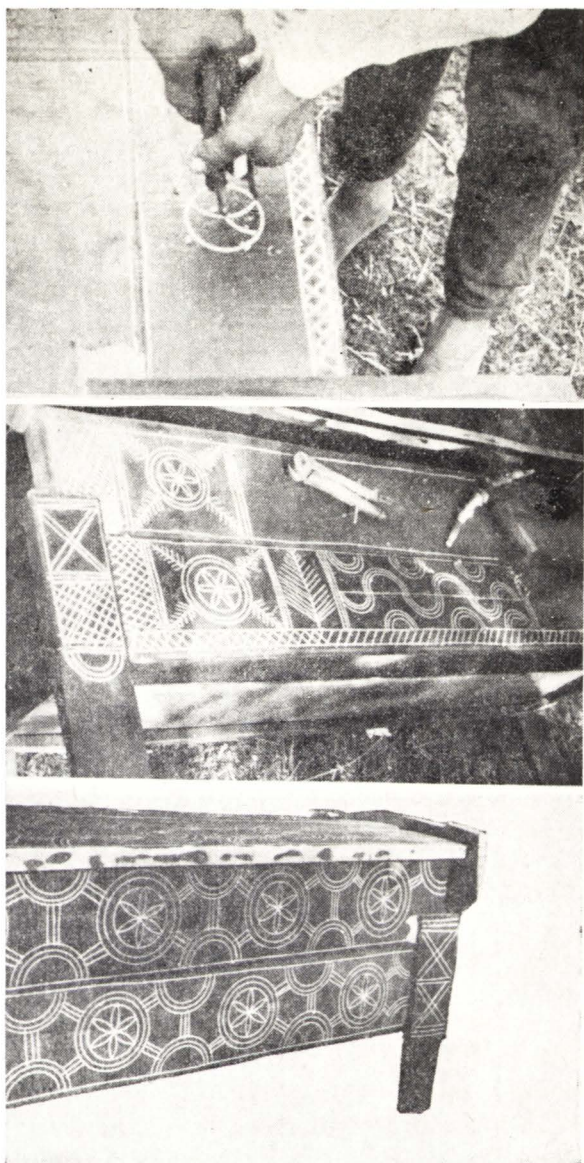


Fig. 1. — Ornamentarea lăzilor de Budureasa.

propriu, sau după cum vom vedea, o variantă a tipului respectiv de semn. Semnul meșterului mai servea și la recunoașterea mărfii în caz de reclamație sau dacă se strica prea repede, pentru reparații, obiectele fiind vândute pe garanție.

Pe de altă parte, ornamentele acestea se fac mai ales la securi, pentru ca atunci când se taie butuci cu ele, când se crapă butuci pentru a se face metri, să nu sară securea afară.

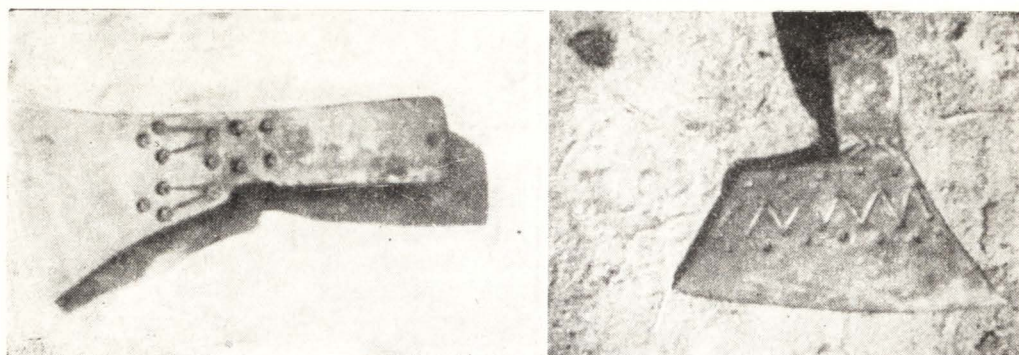
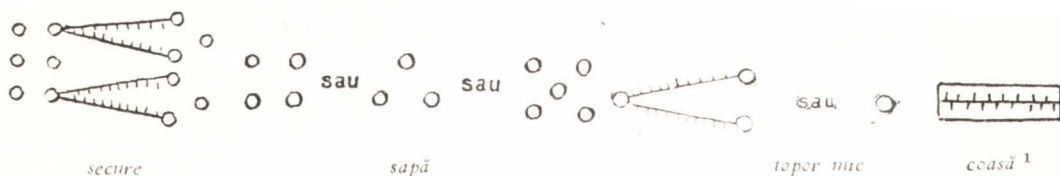


Fig. 2. -- Ornamente de securi.

Credem că valoarea principală a acestor ornamente a fost aceea de semn de meșter, semn de fabricație. Aceasta denotă o formă incipientă de breaslă, chiar dacă nu e vorba de o formă bine definită și organizată, la fel cum concentrarea meșteșugarilor în același cartier sau pe aceeași uliță este de asemenea semnul embrionului de breaslă.

Ornamentele se adaptează organic la forma și dimensiunea obiectelor, subliniind linia caracteristică a formei obiectului. Obiectele mai mici au firește, ornamente mai mici, obiectele rotunjite au ornamente adecuate, în sfârșit, securile au ornamente mai bogate, pentru a servi scopului menționat mai sus.

Iată acum câteva tipuri de semne ornamentale, după categorii de obiecte:



Dela aceste semne, care au o serie de variante, s'a ajuns la ornamente mai complicate, datorate unor meșteri mai buni, mai talentați, ornamente care să satisfacă și gustul artistic al cumpărătorului (fig. 2).

Amplificarea dela semn la ornament s'a făcut prin combinarea și repetiția elementelor ornamentale. Cazul acesta este identic cu cel din marele centru specializat de fierari din Rimetea, raionul Turda, regiunea Cluj, cât și cu cel al fierarilor țigani din regiunea Craiova. Aceștia din urmă au ajuns însă la forme artistice superioare amplificând și îmbogățind semnul, transformat în ornament. Nicăieri însă nu se poate distinge atât de bine ca în Vărzari semnul de fabrică, foarte deosebit dela meșter la meșter.

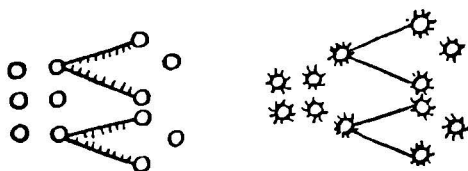
<sup>1</sup> Semnul lui Gavra Moise a Șandorii, singurul meșter de coase care mai există în sat, în vârstă de 76 ani.



După cum se poate observa, elementele componente ale acestor semne ornamentale sunt: cercul, O, unghiul <. Am văzut cum compoziția lor diferă după categorii de obiecte. După meșteri, variantele pot fi următoarele:



Alte variante pot rezulta și din numărul cercurilor sau al unghiurilor care intră în compoziția ornamentală a semnului. Astfel, Gavra Ion pune la securi șase cercuri grupate, iar Pat Gh. patru cercuri.



Diferența constă la aceștia doi atât în faptul că unul are șase cercuri și altul patru cercuri, cât și în faptul că la unul, unghiurile sunt cu zimții înafară și la celălalt înăuntru; la unul, cercurile sunt simple, iar la celălalt, dințate.

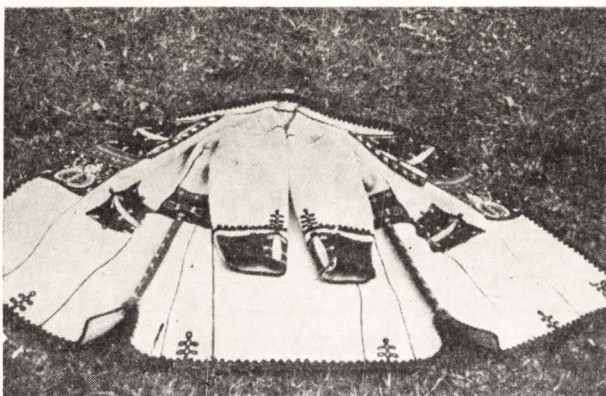
Semnele ornamentale se aplică la diferitele obiecte în locuri precis stabilite. La coase și la sape se pune numai pe partea care cuprinde mânerul (« la măsca »), la topor, secure etc. pe fețe, iar la barde, numai pe o parte pentru ca semnul ornament să nu scâmoșeze lemnul la cioplit.

Semnele acestea ornamentale se imprimă în fier prin stanțare, înainte de a se căli obiectul, cât mai este puțin cald. Sunt numai trei feluri de stanțatoare (« împeștritori » cum li se spune).

Un alt aspect care merită să fie reținut este acela al formelor perfect armonioase a produselor din fier confecționate la Vărzari.

## S U M A R E

Sumănarii din Sârbești lucrează opt feluri de sumane pentru satele din partea sudică a raionului Beiuș și pentru alte șapte grupuri de sate din regiunea Arad (Grupul Ineu, Moroda, Sicala, Vidra, Honțisor, Buteni, Cermei). Tipul este același și în croit și în compoziția ornamentală și în locul câmpilor ornamentali, iar variantele diferă numai în funcție de forma și dimensiunile ornamentelor din postav de diferite colori aplicat, de ornamentele realizate prin cusături și de colorarea predominantă utilizată la postav. De obicei se ornamează gulerul, tivitura de jur împrejur și la încheieturi, piepții, buzunarele, subsoara și colțurile de jos (fig. 3). Ornamentele constau din tăblii de postav, albastre sau roșii (mai ales pentru Arad), pe care se fac cusături cu mătase foarte variat colorată sau pe care se aplică postav colorat: roșu, verde, albastru, negru, galben, alb, decupat în formele cele mai felurite. Elementul ornamental de bază este acela



*Fig. 3. — Suman din zona Sârbești-Vaşcău.*



*Fig. 4. — Suman (« şubă »)  
din zona Buteni-Arad.*



*Fig. 5. — Suman din zona  
Sârbești-Vaşcău.*

realizat din decuparea postavului. Restul elementelor ornamentale sunt complementare și nu fac decât să accentueze acest ornament de bază. În afară de tăblia mare de postav albastru, specifică sumanelor din zona Sârbești-Vaşcău, se mai cunosc opt tipuri de ornamente realizate din postav decupat, al optulea tip de suman fiind o variantă în ornamentele complementare ale unuia din cele șapte.

În forma lor schematică cinci din aceste tipuri ornamentale sunt de fapt variante ale unui aceluiași element tip: « cârligul ».

Ultimul tip este realizat dintr-o gamă cromatică de suprapuneri a unor fâșii zîmțate de postav colorat, care alcătuiește o foarte fină și armonioasă ornamentație.

Se mai utilizează suita șulnegru pentru pazmanteria des aplicată (fig. 4, 5, 6). Pe tăblia dela piept se brodează de obicei anul confecționării sumanului, care apare de asemenea ca un element ornamental. Chiar în cadrul aceleiași variante există deosebiri în ce privește ornamentele, prin cusături cu mătase colorată. Deși variantele ornamentale au o oarecare fixitate, de care trebuie să țină cont meșterul pentru a satisface gustul cumpărătorilor din regiunea respectivă, totuși aceasta nu îngreuește talentul creator al meșterului care are posibilitatea și chiar realizează variații nesfârșite în compoziția ornamentală și cromatică. Menționăm că ornamentația diferă în mici amănunte și dela meșter la meșter, care poate fi identificat după obiectele create. Și firește, sumanele diferă în croit și ornamentală dela cele bărbătești la cele femeiești, care sunt mult mai împodobite.

În afară de frumusețea ornamentelor, finețea cusăturilor și armonia, policromă, care se detașează pe fondul alb al pânurei de suman, măiestria artistică a creatorului popular, care valorifică din plin posibilitățile materiei prime și a structurii obiectului, a marcat cu un șiret de postav colorat liniile croiului și marginile și a plasat câmpii ornamentale în locurile esențiale ale piesei: guler, piept, buzunare, mâneci. În felul acesta a reușit să integreze perfect ornamentul în structura piesei, dând un tot organic, de o deosebită frumusețe, piesa căpătând astfel viață, ceea ce mărește valoarea sa artistică, care rezidă în special în ornamentica bogată, variată și deosebit de armonioasă, cât și prin ritmul viu cromatic.

Trebue menționat faptul că deși fiecare sumănar își are satul sau grupul de sate în care lucrează în mod special — unde lucraseră și tatăl și bunicul



Fig. 6.—Suman («șubă») din zona Sicula (foto P. Petrescu).





său, deci clientela sa — totuși știe să facă toate variantele de sumane, căci în tinerețe, în timp ce învăța, mergea în toate grupele de sate. Inovațiile ornamentale se datoresc atât talentului creator al meșterului, cât și cererilor și gustului clienților care impun uneori un anumit ornament, fără însă ca acesta să nu se integreze stilului artistic local sau regional.

## C E R A M I C A

Ceramica produsă în cele opt sate de olari servește toate necesitățile gospodăriei: oale pentru fiert, ulcioare pentru apă, oale de lapte, oale mari de ulei, magiun, untură, cănițe, blide etc. Cu blidele mai frumoase se ornaște și interiorul caselor. Diferențele între sate nu sunt mari. Mai importante deosebiri se observă însă între ceramica nesmălțuită și ceramica smălțuită. În general, olarii din Săliște, Lelești, Cărpinet nu prea obișnuiesc să smălțuiască oalele; în schimb, ceramica din Leheceni, Criștior și Valea Neagră de Jos este de obicei smălțuită. Se observă că satele mai vechi în această specializare utilizează smalțul, care cere mai multă îndemânare și ca tehnică și ca ornamentare, pe când olarii din satele în care specializarea apare ca un fenomen mai recent, au rămas la oalele nesmălțuite. Ei au totuși realizări artistice deosebite. În general însă, recipientele de apă se fac nesmălțuite, iar celelalte vase se smălțuiesc.

Formele vechi de vase, nesmălțuite, au ornamente foarte simple, realizate cu pensula



*Fig. 7. — Vechi forme de vase nesmălțuite din regiunea Săliște.*



și degetul în alb, roșu și negru (fig. 8). Oalele nesmălțuite se vând mai mult în regiunea Deva. Aceste vase se caracterizează prin simplitatea elementelor ornamentale și a coloritului care dă totuși o deosebită vioiciune ritmică. Ornamentele sunt extrem de simple. Pe fondul cărămiziu al vasului se trag, cu pensula, dungă alternându-se simetric și ca grosime și ca culoare, în negru, roșu și alb. Pe axul central (de obicei alb) al acestui brâu se trage o dungă roșie care primește



Fig. 8. Ornament «pană de Săliște».



Fig. 9. Uklér din Republica Cehoslovacă (din revista «Věci a lidé», 1952, nr. 7-8, p. 384).



Fig. 10. — Uklérare din Glegera (raionul Baia de Aramă, Reg. Craiova).

o formă șerpuită prin întinderea vopselei cu degetul, în timp ce vasul este învârtit pe roată.

Un ornament, numit «pană de Săliște» se execută de asemenea cu pensula, cu foarte multă îndemânare, în aceleași colori.

Primul ornament este foarte caracteristic regiunii cercetate, dar apare în Republica Cehoslovacă, iar la noi în țară la ceramica veche de



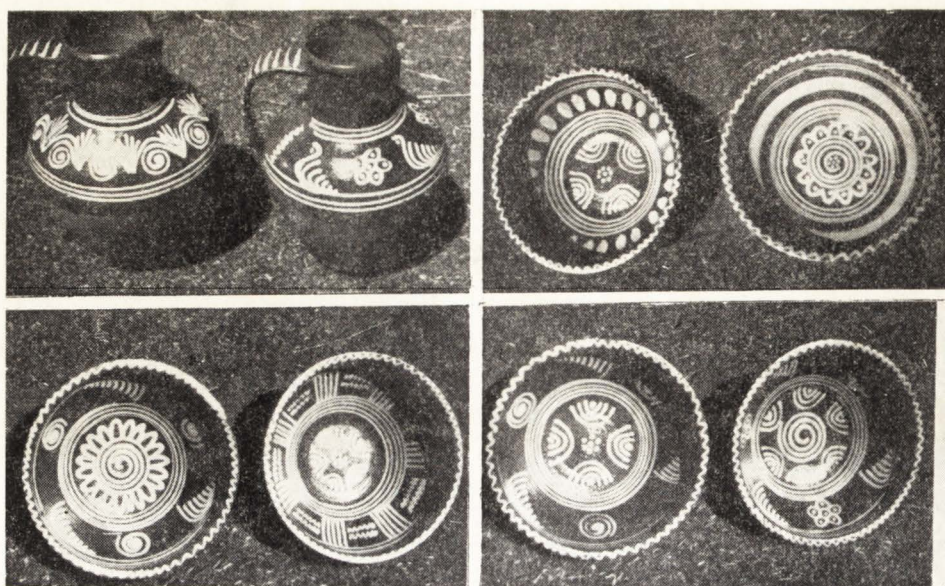


Fig. 11. — Ulicioare și blide din Leheceeni.



Fig. 12. — Alt model de vas nesmălțuit.

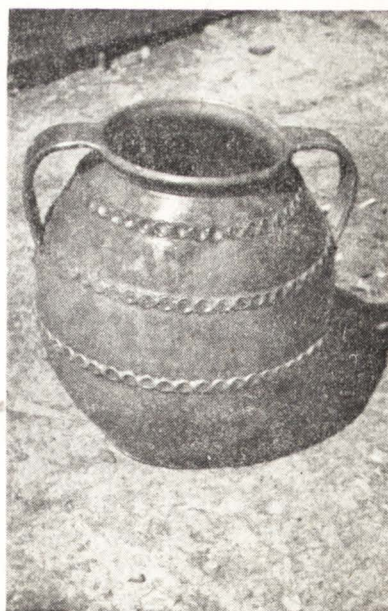


Fig. 13. — Chiup cu brâne alveolate.



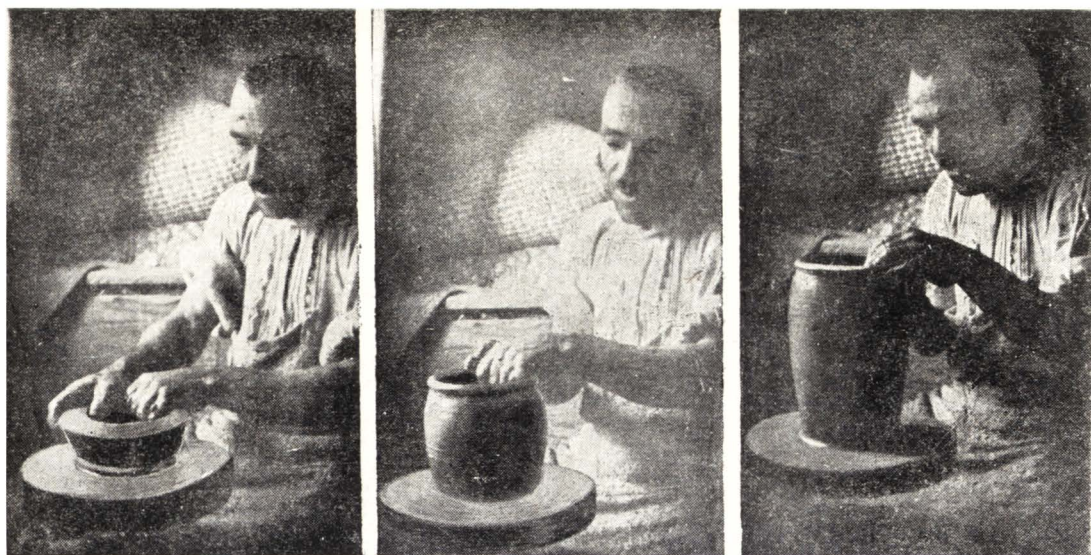


Fig. 14. — Meșter bîlșorean la lucru.

Corund, la Vadul Crișului, Biniș (Banat), Glogova (regiunea Craiova) (fig. 10) și până în Sudul Dunării.

Vigoarea este îmbinată cu eleganța formelor și finețea ornamentală. Formele au o deosebită puritate a liniilor, care sunt mai accentuate de câmpii ornamentali, dispuși tocmai în locurile care permit scoaterea în relief a îmbinării liniilor curbe.

Utilizarea smălțului a obligat modificarea motivelor ornamentale, deoarece a doua ardere a oalelor, necesară smălțuirii, topește roșul utilizat în vechea ornamentație. Iar lipsa tricromiei anula compoziția ornamentală tradițională.

Astfel, apar elemente noi, impuse însă în mare măsură și de utilizarea cornului, cu care începe să se ornamezeze, în locul pensulei și a degetului. Este uimitor cum numai cu 7—8 elemente ornamentale — și aici sunt meșteri mai ales olarii din Leheceni — se obțin compoziții ornamentale dintre cele mai variate. Un olar din Leheceni avea, din cca 300 de vase, peste 60 de ulcioare și bide cu compoziții ornamentale diferite (fig. 11).

Dintre elementele ornamentale mai frecvente la ceramica smălțuită semnalăm:



Cu ajutorul acestor câtorva elemente ornamentale se realizează nespuse de frumoase variații ornamentale, pline de imaginație, grație și ritm, care ega-  
lează aproape ceramica de Hurez.

Necesitatea introducerii smălțului provine și din cauza cererii pieței Aradului, mai pretențioasă în produse ceramice de bună calitate și, în orice caz, smălțuite.

Aceste ornamente de oale smălțuite trec apoi ușor și la oale nesmălțuite, acolo unde tehnica smălțuitului încă nu este înrădăcinată (fig. 12). Totuși, la

acestea din urmă se mai pot observa și unele elemente ornamentale noi, care nu țin nici de tradiția ornamentării cu smalț și nici de aceea a ornamenticii oalelor nesmălțuite.

În aceste centre de olari se fac frecvent și oale mari, chiupuri, cu brâne alveolate pentru ornament și rezistență a oalei, necesare pentru ținut untura și magiunul (fig. 13).

În afară de elementele ornamentale și cromatice, una din calitățile mari ale oalelor din aceste sate specializate este deosebita armonie a formelor, datorită talentului și îndemânării deosebite a meșterilor bihoreni (fig. 14).

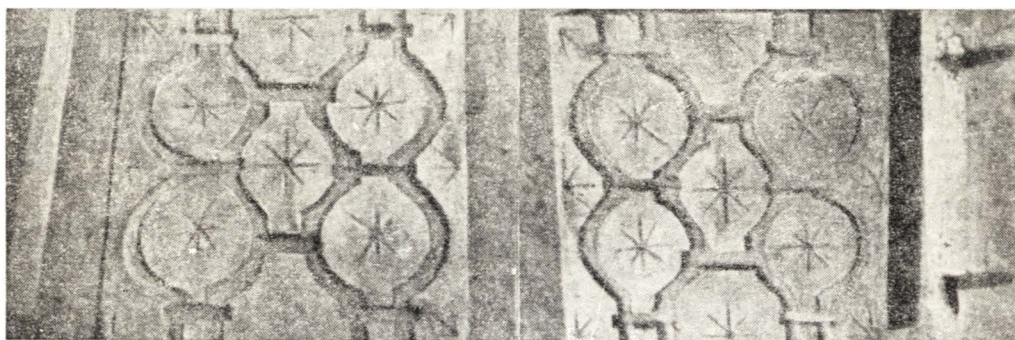


Fig. 15. — Căble din Lelești.

Valorile artistice, analizate pe scurt, se datoresc în foarte mare parte specializării. Prin nevoia de a da produse de calitate, prin îmbogățirea stilului regional cu elemente asimilate în regiunile vizitate, prin utilizarea elementelor tradiționale, prin folosirea unor tehnici cât mai bune spre a asigura comercializarea, prin emulația între meșteri, specializarea stimulează talentul creator și îl ajută pe meșteri la realizarea unor creații artistice populare deosebit de valoroase. În cadrul specializării, meșterul creator este mai mult ca în oricare alte condiții, exponentul gustului, mentalității și aspirațiilor masselor populare.



Datorită schimbului de mărfuri între regiuni și rolului crescând al târgurilor, specializarea ia o dezvoltare mare, care continuă și se accentuează odată cu apariția relațiilor de producție capitaliste în regiune (sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea) când se constată o înflorire a schimbului comercial.

În 1887, Miron Pompiliu menționează că, încă cu câțiva ani înainte de cercetările întreprinse de dânsul în Bihor, aproape toți locuitorii din Bărăști erau fierari și încă vestiți: « Bărăștenii, cu meșteșugul lor, ajunseră odată să se bucure de o stare foarte bună<sup>1</sup>. Aceeași stare de înflorire se constată și pentru sumănari (din 79 familii, numai 4 locuitori nu erau sumănari în 1914) și lădari, iar în privința olăritului, Moise Popoviciu<sup>2</sup> constată un mare progres și un procentaj foarte mare de olari în unele sate, ca de pildă: în Valea Neagră de Jos erau 34 olari (și 55 spătari) din cele 100 de familii; în Leheceni numai 10 inși nu erau

<sup>1</sup> Miron Pompiliu, Graiul românesc din Biharia, în « Convorbiri Literare », 1887, Nr. 12, p. 995—996.

<sup>2</sup> Moise Popoviciu, Meseriași și neguțători români în cercul Vășcăului, în « Transilvania », 1941, v. XIV, p. 478—479.



olari din cele 139 de familii, iar în Săliște numai 5 inși nu erau olari din cele 162 familii. În Bărăști și preotul își avea făuria sa și ținea lucrători<sup>1</sup>.

Tot atunci se constată extinderea olăritului și în alte sate, la Câmpanii de Sus, Vărzarii de Mijloc (care au învățat la Lehecenii), Lelești (oameni care au învățat la Lehecenii și Criștiorul de Jos), Criștiorul de Jos (care acum 25 de ani avea peste 100 de olari) etc.

Specializarea devenise, la un moment dat, atât de intensă, încât apar și meșteri femei. În cadrul specializării mai poate fi amintită și producția de « cahle » pentru sobă, din Lelești, cu tipare din lemn, lucrate de cioplitori în lemn din Ferice (fig. 15), care însă nu s'au mai confecționat după primul război mondial, în urma pătrunderii, în sate, a sobelor de tuci care au înlocuit vechile cuptoare.

Necesitatea de a se aproviziona cu produse agricole, i-a determinat pe acești meșteșugari să se îndrepte spre ținuturile agricole, mai ales Oradea, Arad și să răspândească produsele lor pe o suprafață foarte mare, care are ca puncte extreme Huedin, Satu Mare, Careii Mari, Oradea, orașele de peste Tisa, Debrețin, Arad, Timișoara, satele din jurul Reșiței, Sebeșului, Hațegului.

Dependenți de aceste ținuturi, din punctul de vedere al aprovizionării cu cereale, meșterii căutau să desfacă în sate și la târguri marfă de cea mai bună calitate și cu deosebite realizări artistice. Meșteșugarii aceștia își desfăceau singuri marfa. Olarii, după ce ardeau două cuptoare de oale (cca 400—600 buc.) le încărcau în căruță și își începeau călătoria, care ținea patru-cinci săptămâni, prin sate și la târguri, după care se reîntorceau cu grâne acasă. La fel și fierarii încărcau în căruță sau pe cal produsele lor și le vindeau cam pe aceleași drumuri. Lăzarii duceau lăzile lor mai ales la câteva târguri mai apropiate, iar sumănarii umblau toată iarna prin sate, mai ales prin regiunea Arad și lucrau pe la casele oamenilor, iar vara lucrau pentru târguri.

Prin circulația lor intensă acești meseriași contribuiau la răspândirea elementelor artistice caracteristice Țării Bihariei și totodată la îmbogățirea stilului specific acestei regiuni cu elemente artistice din ținuturile în care își desfăceau marfa. Deci procesul specializării poate fi considerat ca un factor de progres și înnoire în creația artistică populară.



Unele sate din regiune manifestă o polispecializare care apare, spre pildă, în Budureasa, unde sunt și lădarii în Răcoia Suseni, vechea vatră a satului, dubași și 32 familii de țigani care fac fuse, linguri și troace. În Valea Neagră de Jos sunt olari, spătari, dulgheri și cioplitori de cruci de lemn. Existența unor astfel de sate este menționată de documente din secolul al XV-lea, ca de pildă satul Negoști care producea pânză, postav, oale, obiecte de fier.



Fig. 16. — Spate de « laikâr » cu ornamente lucrate la masă.

<sup>1</sup> Moise Popoviciu, Meseriași și neguțători români în cercul Vașcăului, în « Transilvania », 1911, v. XIV, p. 474.



Un alt proces interesant este acela al specializării altor sate pentru completarea muncii unei specializări. Astfel, Vărzarii de Jos s'au specializat în cărăbunărit, furnizând astfel cărbuni fierarilor din Vărzarul de Mijloc, iar locuitorii din Cărpinet s'au specializat în tocilărit pentru uneltele pe care le tocilau vărzărenii aici. Sumănarii din Sârbești dădeau lâna la scărmanat la Vașcău și la dubit la Fânațe sau Budureasa, atunci când își confecționau singuri materia primă, sau o cumpărau dela Câmpeni, Brad, Lupșa, dela moațele specializate în țesături de pănură, atunci când nu o cumpărau dela fabrica din Cislădie.

Condițiile muncii specializate au determinat și o formă de muncă colectivă. Astfel, olarii dețin de obicei câte trei până la patru un cuptor în comun. Sumănarii, atunci când merg la lucru prin sate, merg împreună câte doi până la trei și angajând lucrul la un suman, își împart munca la acel suman, îl termină repede și își împart câștigul. Pentru a asigura vânzarea pe piață, olarii lucrează în fiecare anotimp alte categorii de oale, după necesitățile sezonului; toamna, oale, recipiente pentru untură, magiun; vara, ulcioare și oale pentru dus apă și mâncare la câmp etc.



În condițiile relațiilor de producție capitaliste, se manifestă, și în cadrul satelor specializate, forme capitalist-industriale de exploatare a unor patroni, proprietari de atelier. La Sârbești, 30—40 sumănari lucrau la cei șapte-opt sumănari înstăriți, fiecare câte două sumane pe zi, între orele 2—21, și căpătau pentru fiecare suman cam 7% din prețul cu care acesta era vândut la târg (sumănarul primea pentru lucru 20 de crăitări și proprietarul atelierului vindea sumanul cu 300 de crăitări). Patronul nu făcea altceva decât să croiască uneori sumanele și obținea, prin creditul pe care-l avea, postavul necesar, dela Fabrica din Cislădie.

Pentru olari există exemple suficiente de olari înstăriți care angajau săraci ce n'aveau bani pentru smalt, n'aveau mijloace de transport la târguri sau sate. Aceștia lucrau și ornamentau oalele, patronul nu făcea decât să taie lutul și să ardă oalele.

Același aspect al exploatării apare și la fierari. Munca este din cele mai grele. Fierarul lucrează dela orele 2—3 dimineața și până la asfințitul soarelui, în aerul greu și supraîncălzit al făuriei. De obicei, meseria se învață din tată în fiu. Dar, mai erau și fauri săraci, care n'aveau fierărie sau n'aveau bani pentru materia primă. Aceștia lucrau cu ziua pe la cei mai bogați din sat, adevărați exploatatori, care făceau un comerț pe scară mare și utilizau mulți fierari săraci în slujba lor. Mai de mult, fierul se aducea dela Dezna, Briheni, Răschirata, Chișcou și Rimetea (Torocko, raionul Turda). La Vașcău se pregătea fierul: «Era capul fabricelor»<sup>1</sup>. Mai târziu au început să aducă oțel dela Oradea și Cugir. Mulți fierari, dintre cei mai săraci, cumpărau fier și oțel în cantități mai mici dela prăvălii. Însă, înainte de primul război mondial, fierul și oțelul era adus de unul din cei mai bogați fierari din Vărzari, un angrosist exploatator, Alexandru Gavra (Șandre a lui Sofie), care având la îndemână capital, cumpăra cantități mari de materie primă și le depozita, vânzându-le apoi cu câștig, tuturor faurilor din sat.

În sfârșit, un alt aspect al specializării, care apare în condițiile exploatării capitaliste, este acela al apariției revânzătorilor produselor confecționate în satele

<sup>1</sup> Informator: Pat Gh., 29 ani (Vărzarii de Mijloc, 29 August 1952).

specializate. Sunt comercianții ambulanți într'un mare număr din satele Seghiște, Hârșești, Câmpani, Fânațe etc., care trăiau numai din revânzarea la târguri și în sate a oalelor, obiectelor de fier și mai puțin a sumanelor.

Locuitorii din satul vecin al Vârzarului: Fânațe, încep să se ocupe cu desfăcerea produselor de fier, confecționate de faurii din Vârzari. Veneau în sat și tocmeau câtă marfă puteau duce (100—300 de bucăți), pe care o arvuneau și o duceau la vânzare prin târguri și sate, în special în Ungaria, unde cererea produselor din Vârzari era foarte mare. Din momentul însă în care n'au mai putut duce marfa în Ungaria, oamenii din Fânațe s'au apucat de negustoria de bazar, prin târgurile Transilvaniei și Banatului. Iar faurii din Vârzari au continuat să-și desfacă singuri marfa, prin comenzi ale particularilor și la târgurile din Beiuș și Vașcău, unde merg singuri în zilele de târg, cu câte 20—30 de bucăți.



Desvoltarea relațiilor capitaliste determină anumite transformări în producția satelor specializate, astfel ca acestea să poată face față produselor fabricate și noilor cerințe ale cumpărătorilor.

Astfel, olarii încep să lucreze mai multe categorii de oale decât tradiționalele oale și ulcioare. Incep să confecționeze blide, vase de flori, cratițe, strecurători etc., după exemplul obiectelor fabricate, după noile necesități și cerințe ale pieții. Fundul oalelor pentru fiert, îngust spre a adapta la vatră, se lărgeste pentru a putea fi utilizat pe plitele de tuci. Ornamentele, după cum am văzut, se schimbă datorită tot mai largii utilizări a smalțului necesar atât înfrumusețării vasului, cât și pentru a-l face util la păstrarea anumitor lichide.

În Valea Neagră de Jos, un olar încearcă chiar să facă olane de acoperiș, cu forme de lemn, apelând și la specialiștii unguri, care să-și adapteze cuptorul de ars pentru aceasta.

Sumănarii, pe de altă parte, încep să utilizeze tot mai intens mașina de cusut (sunt acum cca 30 de mașini de cusut în Sârbești) și deoarece sumănăritul nu mai e atât de rentabil, încep să lucreze, de prin 1938, laibăre, veste scurte din postav, cu o serie de ornamente lucrate la mașină și cu aplicații din postav colorat (fig. 16).



Pătrunderea intensă a produselor industriale la sate, înafară de rolul pozitiv pe care l-a avut prin apariția unor elemente de tehnică avansată, dăunează specializării împiedicând într-o bună măsură dezvoltarea și îmbogățirea creațiilor artistice populare.

Fierăritul, de aici încolo își pierde încetul cu încetul importanța. Pătrunderea elementelor industriale la sate, duce la stagnarea acestei ocupații. Șoseaua Oradea-Beiuș-Vaşcău, construită în 1860 și calea ferată Beiuș-Vaşcău, construită în 1886, înlesnesc transportarea minereului la fabrici în alte regiuni unde se prelucrează și la care proprietarii minelor și ai topitoriilor aveau mari interese, nemai fiind deci nevoie să fie prelucrat în regiune. Pe de altă parte, o altă cauză a stagnării fierăritului constă în pătrunderea produselor fabricate din fier, care concurează produsele locale. Meșterii de aici nu au fost însă atrași în fabrici, ci au rămas acasă să lucreze pământul. În Vașcău, Băraști, Vârzarii de Sus și Cărpinet, fierăritul începe să decadă pe la începutul secolului, înaintea primului război mondial, pentru că astăzi fierăritul să nu se mai întâlnească, în aceste sate, sub formă de specializare a unui sat întreg.

Olăritul începe de asemenea să decadă în urma concurenței produselor fabricate. De altfel, aspectul acesta este valabil pentru toate ramurile specializării. Concurența produselor fabricate obligă pe de o parte meșteșugarul la o producție cantitativă în dauna calității, pentru ieftinirea prețului, iar pe de altă parte îi scade posibilitatea de desfacere prin înlocuirea produselor sale cu produse fabricate. În locul specializării, a meșteșugului pe care îl aveau, oamenii se îndreaptă spre lucrul la pădure, în urma exploatărilor forestiere și miniere intensificate în Munții Bihariei, la sfârșitul secolului trecut, de către societățile capitaliste. Astfel, de pildă, în Săliște erau la începutul secolului al XX-lea cam  $\frac{3}{4}$  din populație olari iar restul lemnari pentru ca acum proporția să fie inversată. La Săliște erau cca 165 de olari din 140 de familii, iar acum sunt numai opt. Aceeași situație este și pentru sumănari și, cum am văzut, și pentru fierari.



Astăzi situația acestor sate specializate prezintă aspecte noi.

Fierarii sunt, în majoritatea lor, angajați și antrenați în alte meserii, practicând fierăritul în mod sporadic. Doar trei-patru își mai exercită permanent meșteșugul, desfășurând produsele lor la târgurile din Beiuș și Vașcău. Dintre cei tineri o parte au cerut organizarea lor în forme cooperatiste.

Olarii sunt antrenați, în majoritatea lor, în muncile miniere. Dintre cei care continuă meseria, mulți dau realizări artistice deosebite, dar nu pot să-și valorifice suficient talentul, din nevoia de a da o producție cantitativă mare. Și olarii susțin necesitatea organizării lor în cadrul cooperăției și au făcut și ei cereri în acest sens (de exemplu olarii din Săliște, Vașcău).

Problemele care se pun astăzi sunt legate pe de o parte de forma de organizare a muncii acestor meșteșugari din satele specializate cercetate, a producției lor, iar pe de altă parte, de îndrumarea, valorificarea creațiilor lor artistice.

În condițiile actuale din patria noastră, arta populară cunoaște o dezvoltare nouă. Din masa de creatori populari, cei mai talentați își concretizează noua lor conștiință socială în forme noi de exprimare artistică. Deocamdată asistăm numai la începutul acestui proces, dar el este extrem de semnificativ în cazurile sale de manifestare prin plenitudinea și vigoarea noii concepții care îi stă la bază.

Noile forme de creație trebuie just îndrumate, creatorii lor trebuie ajutați, popularizați, iar creațiile lor valorificate.

Această îndrumare trebuie să fie dată de către Casa Centrală a Creației Populare, prin cercurile de amatori, care pot fi mai ușor organizate, pentru început, în centrele specializate existente în țara noastră.

Pe baza acestei îndrumări, meșterii din satele specializate cercetate vor putea da creații artistice de mare valoare, mai ales în ceramică și sumane. Cele mai valabile elemente ale creațiilor lor, cât și ale tehnicii cu care lucrează, vor putea fi utilizate în producția bunurilor de larg consum, care să valorifice din plin creația artistică populară.

Specializarea este și una din posibilitățile cele mai bune pentru orientarea spre o formă superioară de creație, spre forme cooperatiste, dorite de altfel de toți meșteșugarii din satele studiate.

# CERAMICA NEAGRĂ

de FLOREA BOBU FLORESCU



De peste o jumătate de secol, săpăturile arheologice dela noi dau la iveală vase de lut de o plăcută culoare cenușie cu o gamă de trecere până la negru. Cercetătorii culturii materiale din trecut, limitați numai la ceea ce le ofereau săpăturile n'au putut aduce nicio explicație cu privire la apariția, modul de a se lucra sau la evoluția ceramicii negre pe pământul patriei noastre. Lipsiți de o orientare și preocupare etnografică, ei n'au observat sau au nesocotit existența și în zilele noastre a vaselor negre de lut. Simpla asemănare de culoare a ceramicii negre actuale cu ceramica ieșită la iveală din săpăturile arheologice, le-ar fi putut sugera ideea continuității acestui gen de ceramică la noi.

Problema ridicată de existența și astăzi a ceramicii de culoare neagră este însă mai complexă și ea nu poate fi deslegată decât prin analiza câtorva elemente importante și anume: materia primă, tehnica, formele de vase, ornamentica.

1. *Materia primă.* Pentru ceramica neagră se folosește lutul obișnuit de oale, numit « pământ de oale », « lut de oale » sau « hlei ». Lutul conține mari cantități de siliciu, aluminiu sub formă de silicați, oxizi de fier; în procente mici se întâlnesc: calciu, natriu, potasiu, titan etc. Unele dintre aceste elemente contribuie la variația gamei de culoare și a nuanțelor. Este cu totul neîntemeiată părerea că pentru ceramica neagră s'ar folosi o argilă specială.

2. *Tehnica.* În producerea vaselor de lut deosebim patru categorii de tehnici mai importante: prelucrarea materiei prime, confecționarea propriu zisă a vaselor, ornamentarea și arderea; în cazul ceramicii negre se mai adaugă o tehnică nouă, și anume, lustruirea. Arderea însăși nu este cea obișnuită, ci « înăbușită ».

a) *Prelucrarea materiei prime.* În prelucrarea materiei prime nu intervine niciun moment, care să fie tipic pentru ceramica neagră. Scoaterea și frământarea lutului se face întocmai ca și pentru ceramica arsă la roșu, după cum am constatat la Lespezi (Roman), unde se produce de o potrivă ceramică roșie și neagră.

b) *Confecționarea vaselor.* Confecționarea vaselor este o operație tehnică (fig. 1, a, b, c, d), care determină varietatea formelor. Ea trebuie observată, pentru a ne da seama cum au fost obținute anumite tipuri de vase, care au o caracteristică proprie, destinate satisfacerii unui anumit scop. Cunoșcând fazele actuale de confecționare și formele care rezultă, putem deduce fazele de lucru a vaselor pe care ni le oferă săpăturile, din examinarea formelor.

Persistența tehnicii, care asigură anumite forme, se datorește utilității la care răspund mereu aceste forme. Studiind ceramica neagră de la Marginea



(Rădăuți) am surprins o formă de vas necunoscută, de tipul unui castron cu toartă, având umerii rotunjiți brusc, cu buza scurtă și răsfrântă, care reclamă o tehnică specifică de confecționare (fig. 2, *b*). Vasul poartă numele de « hârgău ». Săpăturile arheologice de la Poienеști (Vaslui) au dat la iveală și ele un vas similar



Fig. 1. *a — d) Faze de confecționarea vasului tipic pentru prins lapte, executate Vulpășești-Roman.*

de formă identică<sup>1</sup>, datând din secolele II—I î.e.n., de culoare tot neagră și care arată aceeași tehnică de confecționare, ca și pentru hârgăul actual (fig. 2, *a*). La Pisc, lângă București, olarii fac de asemenea un vas asemănător numit « lăptărie », folosit la mulsul vacilor, care însă este ars la roșu. În cazul formei de vas

<sup>1</sup> Radu Vulpe, Săpăturile dela Poienеști din 1949, *Materiale Arheologice*, Ed. Acad. R.P.R., 1953, v. I, p. 320, fig. 112.

examineate aici, condiționările tehnice s'au supus scopului pentru care erau făcute castroanele, de la apariția lor până astăzi.

c) *Lustruirea*. O tehnică specifică ceramicii negre o reprezintă lustruirea. În ce constă ea? Este o tehnică simplă, realizată cu ajutorul unei pietre rotunjite de râu: după ce vasele s'au uscat bine, olarul pune vasul în poală și îl freacă cu piatra, înscriind pe suprafața lui prin mișcări repezi, de du-te-vino, linii frânte și dese până la suprapunere sau contururi diferite, potrivit cu forma ornamentelor pe care vrea să le obțină (fig. 3, a). Pe traseul pietrei de râu, după ardere, apare un luciu sticlos de oțel (fig. 3, c; fig. 4, a—d; fig. 5, a—b) care este compact în cazul liniilor suprapuse.

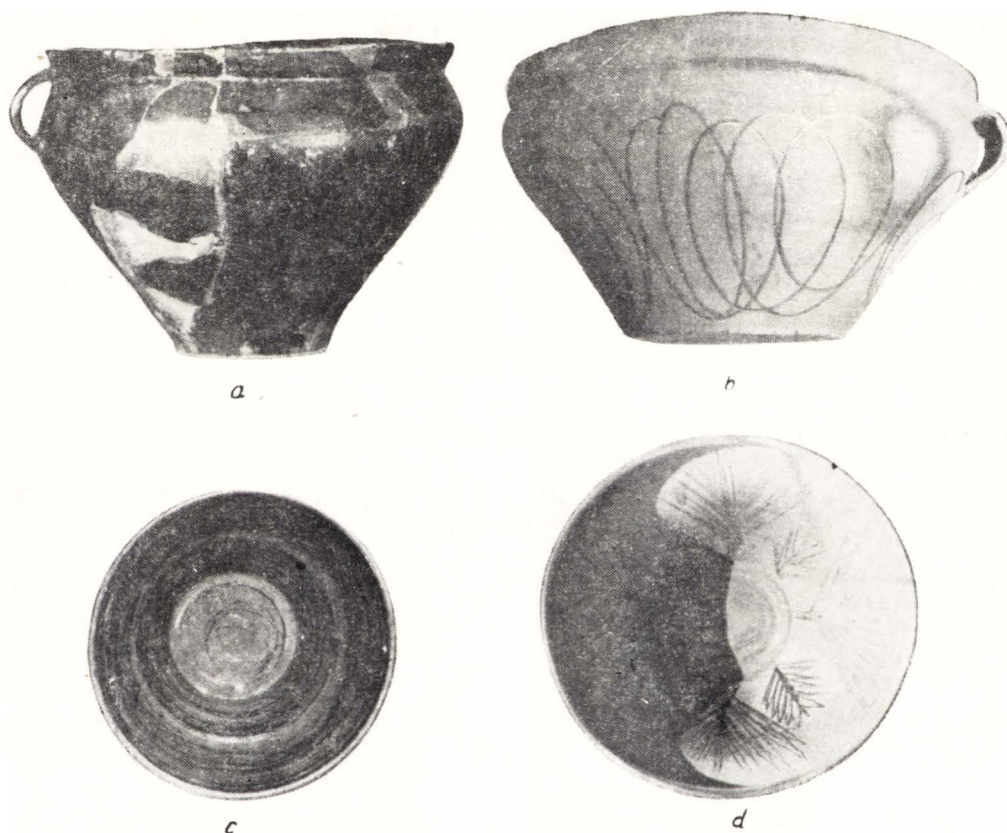


Fig. 2. — a) «Hârgău» preistoric (sec. II—I î.e.n.) descoperit la Pociunești; b) Hârgău actual de la Marginea; c) Străchină lustruită pe dinăuntru (Marginea); d) Străchină cu ornamente geometrice (spirală) și vegetale (frunză de brad), dela Marginea.

Vasul poate fi lustruit pe dinăuntru sau pe din afară, în întregime sau parțial, în funcție de destinația pe care o are. Astfel, străchinile și în unele centre și castroanele sunt lustruite în întregime pe dinăuntru (fig. 2, a), iar pe dinafară numai în scop decorativ (fig. 4, a—d). Alteori ele sunt lustruite compact în porțiuni anumite: astfel, vasele înalte de lapte dela Marginea sunt lustruite pe buza internă, în porțiunea în care lingura atinge vasul, în timp ce pe dinafară lustruirea are un rol decorativ.

Cum poate fi înțeleasă geneza acestei tehnici de lustruire? După toate probabilitățile, lustruirea era inițial o operație tehnică prin care se urmărea micșorarea porozității vaselor. Ea nu trebuie privită inițial ca un mijloc tehnic de ornamentare. Așa se explică de ce primele vase de ceramică neagră sunt lustruite în

întregime. Un vas de culoare neagră dela Sălcuța, de forma unui castronăș ușor înalt<sup>1</sup>, confirmă ipoteza cu privire la rolul inițial al lustruirii: în timp ce acest vas este lucrat cu multă finețe și lustruit pe dinăuntru, pe dinafară este lucrat cu totul grosolan (fig. 3, *d*).

Lustruirea se remarcă uneori și la ceramica roșie (Sălcuța), desigur în același scop practic<sup>2</sup>, dar această tehnică s'a definit cu prisosință ca o tehnică specifică ceramicii negre. Lustruirea își face apariția pe teritoriul țării noastre încă din neolitic, cu peste 2500 de ani î.e.n. În cultura Boian, Vădastra, Sălcuța ca și în culturile din epocile ulterioare, tehnica lustruirii era folosită intens.

d) *Ornamentarea*. În ornamentarea ceramicii negre de astăzi se observă două procedee tehnice: ornamentarea prin lustruire și ornamentarea prin imprimare.

Ornamentarea prin lustruire este o tehnică specifică numai ceramicii negre. Efectul decorativ plăcut pe care l-a avut lustruirea a făcut ca această tehnică să fie întrebuințată cu grijă și în scop decorativ. Acest dublu rol, lustruirea îl joacă până astăzi: vasele de uz intens sunt lustruite pe suprafața internă, fie în întregime, fie parțial, în timp ce pe dinafară, aceleași vase sau altele întrebuințate mai rar și a căror porozitate nu trebuie micșorată (oalele de fier) se lustruesc în scop decorativ pe dinafară — sau și pe dinăuntru când vasul este larg la gură și i se poate vedea ușor suprafața internă (străchinazele dela Marginea, fig. 2, *d*).

Ornamentarea prin imprimare, care în cultura Vădastra se face prin eliminare de material (executată după uscare cu un vârf ascuțit — os sau chiar silex — fig. 3, *b*) se menține până astăzi, fiind lucrată însă cu roțița și fără eliminare de material. Ornamentarea prin imprimare nu este însă o tehnică specifică pentru ceramica neagră.

e) *Arderea ceramicii negre*. Ceea ce dă ceramicii negre culoarea, este o tehnică specifică de ardere. Arderea ceramicii negre se poate face în orice fel de cuptor: cuptor tronconic la suprafață (Marginea) (fig. 6, *b—d*), ovoidal cu capră (Vulpășești) (fig. 6, *a*), ovoidal cu grătar (Lespezi) etc. Fiecare tip de cuptor prezintă doar posibilități diferite în deservire (aranjarea vaselor și întreținerea focului), fără să constituie un factor în producerea sau determinarea colorii negre a vaselor.

Arderea ceramicii negre se face într'un chip deosebit și anume prin «înnăbușire». Fără înnăbușire — moment din ultima fază de ardere — nu s'ar putea obține culoarea neagră a vaselor.

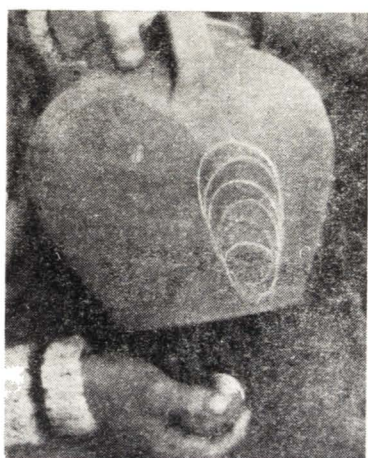
Procesul care se petrece după înnăbușirea cuptorului în care ard vasele și care determină culoarea neagră a lor, este un proces pur chimic. O analiză chimică cantitativă a vasului ars «la negru» care să ne dea imaginea exactă a procesului chimic petrecut, am socotit că este necesar să se facă și în acest scop ne-am adresat Institutului Geologic. Rezultatul ne arată că reducerea oxidului de fier, ca și prezența unor elemente teroase, ca titanul, justifică coloritul cenușiu al ceramicii. Sigur însă că în porii vaselor, sunt antrenate pe lângă carbon și diferite impurități rezultate din ardere. Trebuie menționat că înnăbușirea are loc după șase ore de ardere oxidantă, adică după ce vasele sunt deja arse «la roșu». Înainte de a se face înnăbușirea cuptorului se mai pun lemne, urmând ca ele să ardă în lipsă aproape totală de oxigen, înnăbușirea neputându-se face în chip ermetic.

<sup>1</sup> Vasul este conservat la Muzeul din R. Vâlcea, fără număr de inventar.

<sup>2</sup> O străchină conservată de Muzeul din R. Vâlcea, fără număr de inventar, lustruită puternic pe dinăuntru și pe dinafară.



Coloarea ceramicii negre nu este un negru tranșant. Este o gamă întreagă greu de descris: atunci când ceramica este bine arsă, culoarea ei apare uneori albăstruiie cu un luciu ca de oțel, iar alteori mai mult cenușie; când n'a fost bine arsă, culoarea este de un negru mat sau ușor lucios. Variația de culoare se explică astfel: dacă oxidul feric este redus, fără să rămână un surplus de carbon care ar pătrunde în pori, culoarea vaselor este cenușie, datorită oxidului feros format, ca și prezenței titanului, manganului etc. Dacă, cu toată reducerea, s'a dezvoltat



a



b



c



d

Fig. 3. — a) Lustruirea ceramicii negre se face cu ajutorul unei pietre rotunjite de râu. Aici se observă începerea ornamentului lustruit (Marginea); b) Castreneaș lustruit cu ornamente imprimate, executate prin eliminare de material, cu vârf ascuțit (os sau stilex). Cultura Vădastra, săpăturile Muzeului Național de Antichități, 1947 (săpături Corneliu Mateescu); c) Formă de caldă cu ornamente lustruite, armenios distribuite (Vulpășești-Roman); d) Castreneaș ușor înalt de la Sălcuța. Pe dinăuntru este lucrat cu finețe și lustruit, iar pe dinafară lucrat greselat și nelustruit. Prin aceasta se confirmă rolul practic al lustruirii, care reduce porozitatea naturală a lutului din care este făcut vasul.

prea mult carbon, acesta pătrunde în porii vasului, în funcție și de finețea pastei și determină culoarea neagră. În felul acesta s'ar putea explica și culoarea cenușiu deschis a ceramicii La Tène dace, care folosește o pastă extrem de fină.

Tehnica arderii înăbușite ne pune pe urma genezei ceramicii. La început, vasele se ardeau în gropi cu o alimentare de oxigen imperfectă. Arderea lor, cel



puțin pentru anumite straturi, era reducătoare. Arderea oxidantă se făcea numai parțial, așa că marea majoritate a vaselor avea un aspect negricios, întunecat. Gândindu-ne la cele mai imperfecte condiții de ardere dela început, putem presupune, că, genetic, ceramica neagră precede ceramica roșie.

1. Pentru a înțelege în chip just procesul chimic petrecut am recurs la analiza chimică cantitativă comparativă a unei probe de lut din centrul de olari Vulpășești (Roman), a unui vas ars «la roșu» din acest lut, precum și a altui vas ars «la negru» din același lut. Analizele au dat următorul rezultat:

|                                                     | Lut    | Vas ars<br>la roșu | Vas ars<br>la negru |
|-----------------------------------------------------|--------|--------------------|---------------------|
|                                                     | %      | %                  | %                   |
| Bioxid de siliciu $\text{SiO}_2$ . . . . .          | 63,30  | 67,98              | 68,07               |
| Oxid de aluminiu $\text{Al}_2\text{O}_3$ . . . . .  | 14,42  | 15,99              | 17,14               |
| « de fer $\text{Fe}_2\text{O}_3$ . . . . .          | 6,09   | 8,57               | 5,68                |
| « feros $\text{FeO}$ . . . . .                      | 1,54   | lipsă              | 2,25                |
| « de magneziu $\text{MgO}$ . . . . .                | 0,33   | 0,59               | 0,52                |
| « de calciu $\text{CaO}$ . . . . .                  | 1,03   | 1,23               | 1,09                |
| « de sodiu $\text{Na}_2\text{O}$ . . . . .          | 1,15   | 1,54               | 1,21                |
| « de potasiu $\text{K}_2\text{O}$ . . . . .         | 1,93   | 2,32               | 2,22                |
| Apă (+103°C) $\text{H}_2\text{O}$ . . . . .         | 9,42   | 0,37               | 0,54                |
| Bioxid de carbon $\text{CO}_2$ . . . . .            | lipsă  | lipsă              | lipsă               |
| Bioxid de titan $\text{TiO}_2$ . . . . .            | 0,34   | 0,36               | 0,36                |
| Pentoxid de fosfor $\text{P}_2\text{O}_5$ . . . . . | 0,15   | 0,19               | 0,17                |
| Trioxid de sulf $\text{SO}_3$ . . . . .             | 0,30   | 0,30               | 0,32                |
| Oxid de mangan $\text{MnO}$ . . . . .               | 0,19   | 0,24               | 0,24                |
|                                                     | 100,19 | 99,68              | 99,81               |

Pe lângă fenomenul chimic de reducere a oxidului de fer (feric) în oxid feros, există însă și un fenomen fizic de depunere a carbonului în porii vasului ars înăbușit.

3. *Formele de vase.* În general, forma vaselor se schimbă după necesitățile practice. Unele forme dispar, pentru că nu mai corespund anumitor cerințe. Așa se explică dispariția vaselor de cult din preistorie. Cerințe noi determină apariția de forme noi. Perfecționarea tehnicii și a uneltelor are un rol important în modificarea formei vaselor.



Fig. 4. — a) Vas de prins lapte din Marginea-Rădăuți — numit «ulcier»; b) Vas de prins lapte din Vulpășești-Roman; c—d) 4 ulciere din Vulpășești-Roman.

Ceramica, întocmai ca și alte bunuri de cultură materială, țin pas cu evoluția istorică a popoarelor. Din acest motiv se face o gravă eroare, când continuitatea în ceramică este urmărită mai ales după persistența formelor de vase. Acest lucru se poate întâmpla în sens pozitiv și avem cazul fericit al « hângăului » de la Marginea și a « lăptăriei » dela Pisc, care își au un corespondent în vasele similare din stațiunea Poieniști (Vaslui). Exemplul citat îl considerăm convingător mai ales că, după cum am văzut, forma vasului reclamă o anumită tehnică de confecționare. A urmări însă filogeneza, raportându-ne cu precădere la forme constituie o gravă eroare metodologică, indiferent de rezultatele pozitive pe care le putem avea uneori. Decât să se recurgă insistent numai la formele vaselor, este mai bine să se urmărească concomitent elemente specifice de tehnică, care sunt uneori mai grăitoare, cum este cazul cu cele două tehnici proprii ceramicii negre: lustruirea și arderea înăbușită.

Dacă cele două tehnici specifice pentru ceramica neagră ar fi fost luate în seamă, s'ar fi putut stabili încă de mult că ceramica neagră apare pe pământul patriei noastre cu mai bine de 2500 de ani î.e.n. și că ea a avut apoi o dezvoltare continuă, cu toată modificarea unor forme, până în zilele noastre.

Formele de ceramică neagră de astăzi sunt cele mai variate (fig. 4, *a—d*; fig. 5, *a—d*).

4. *Ornamentica.* Studiul ceramicii negre de astăzi ne arată că motivele ornamentale, indiferent de tehnica cu care sunt realizate, se împart în două categorii: motive geometrice și motive vegetale. Între cele geometrice deosebim în primul rând linia frântă și spirala, iar printre cele vegetale întâlnim doar unul singur, frunza de brad. Aceste ornamente destul de simple țin seama de forma vaselor. Linia frântă poate fi așezată pe gâtul și restul suprafeții vasului, în timp ce spirala apare numai dela gâtul vasului în jos. Frunza de brad, folosită ca element decorativ la străchinoaie (Marginea) este așezată pe suprafața internă a vasului. Lustrul însăși la unele vase (străchini, castroane) constituie un element decorativ, rezultat din linii frânte, care se acoperă una pe alta.

Simțul artistic al olarului se observă nu numai în grija de a distribui în chip just ornamentele pe câmpurile ornamentale ale vaselor, ci și în selecționarea lor după tehnică: ornamentul imprimat — linia frântă constituită uneori din puncte numită « zâmț » — este așezat în locurile, care marchează o schimbare în forma vasului: umeri, buze.



Fig. 5. — a) Căniță (Marginea); b) Căniță din Vulpășești; c) Cană din centrul de ceramică neagră Lăpușul Unguresc, vechime cca 40 ani, care are forma tipică a cânilor săsești; d) Oală cu toartă de dus mâncare, cu băiere, din Lăpușul Unguresc, vechime cca 40 ani, din colecția Muzeului Etnografic din Cluj.



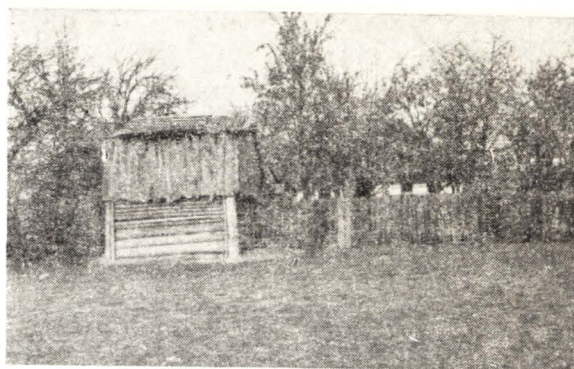
Echilibrul în alegerea și distribuirea elementelor decorative, fac din ceramica neagră, atât de puțin cunoscută, una din cele mai valabile realizări plastice ale artei noastre populare.

Sistemul decorativ al ceramicii negre se poate urmări din timpuri îndepărtate. În cultura Boian și Vădastra lustruirea însăși, alături de ornamentele imprimate (incizate), constituie un element decorativ.

**Concluzii.** Ceramica neagră apare pe pământul patriei noastre cu mai bine de 2500 de ani î.e.n. Încă dela apariția ei se constată în mod sigur coexistența a două tehnici, specifice numai ceramicii negre: lustruirea înainte de ardere și



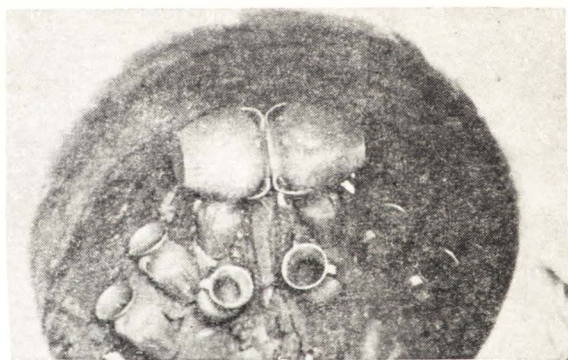
a



b



c



d

Fig. 6. - a) Cuptor orșidal cu «capră» din Vulpășești-Roman; b) Cuptor tronconic închis într'un fel de șepri (Mărginea Rădăuți); c) «Capra» cuptorului din Vulpășești-Roman, pe care se sprijină lemnele în timpul arsurii; d) Msdul în care sunt așezate vasele pe fundul cuptorului tronconic dela Mărginea.

arderea înăbușită. Aceste două tehnici îi asigură pe de o parte un luciu tipic, iar pe de altă parte culoarea neagră, într'o gamă de nuanțe, care merge dela albastruiul cu luciu de oțel, trecând prin cenușiu, până la negru. Culoarea cenușie se datorește unui proces chimic complex, care intervine numai după înăbușirea cuptorului, care are loc după șase ore de ardere oxidantă. Culoarea neagră propriu zisă se datorește și intervenirii unui fenomen fizic de depunere a carbonului în porii vasului.

Cele două tehnici specifice ceramicii negre — lustruirea și arderea înăbușită — se păstrează până astăzi, la numeroase centre de ceramică neagră: Mărginea (Suceava), Vulpășești, Lespezi (Roman), Schitu Stăvnic, Bivolari (Iasi), Frumușica, Poiana (Hârlău), Cucuieți, Frumoasa (Bacău), Brădești, Rădești,

Irești, Bârlad, Pinoasa, Gura Humorului, Mădăraș (Ciuc) etc. Cu câteva decenii în urmă ceramica neagră se făcea în Nord-Vestul Transilvaniei (Lăpușul Unguresc) și pe marginea Dunării (Șimian).

Forma vaselor în genere a evoluat, adaptându-se mereu noilor necesități, în timp ce amândouă tehnicile specifice pentru ceramica neagră s'au menținut coexistând. Cu toate acestea, surprindem și persistența unei forme de vas: cistronul cu toartă dela Marginea, numit « hângău » identic cu cel ars la roșu dela Pisc, folosit la mulsul vacilor și chemat « lăptărie ».

Însăși lustruirea în scop practic (care constă în suprapunerea de linii frânte), sau în scop decorativ respectă mereu o aceeași manieră.

Linia de dezvoltare a ceramicii negre lustruite, cu toată modificarea unor forme, este neîntreruptă dela apariția ei până astăzi. Ea căpătase o dezvoltare deosebită la Daci, după cum arată săpăturile arheologice din diferite regiuni ale țării, iar în primăvara aceasta și cele dela București (Giulești) întreprinse de Institutul de Istorie, sau cele din orașul Cluj, care au dat la iveală ceramică neagră lustruită, dacică; cele dela București au scos la lumină și un cuptor în care se ardeau vase negre.

Prin studiul metodic just al ceramicii negre de astăzi s'a putut deslega problema originii acesteia: deși foarte răspândită la Daci, ceramica neagră își făcuse apariția cu caracterele ei specifice — lustruire și ardere înăbușită — încă în cultura Boian și Vădastra.

Ceramica neagră reprezintă astfel un element de cultură materială, care ia naștere și se dezvoltă neîntrerupt pe cuprinsul teritoriului patriei noastre, de peste patru milenii.





# CAHLELE DIN CIUC

de KÓS KAROLY



ntocmai ca și în unele regiuni din R. Cehoslovacă și R. P. Ungară, vecine cu teritoriul țării noastre, s'au dezvoltat, prin secolele XVII — XVIII în Transilvania, vetrele și sobele cu cahle, întâlnite deopotrivă la Maghiari, Români și Sași.

Prin *cahlă* (Kachel, germ.) se înțelege placa de lut ars, smălțuită, folosită la îmbrăcarea pe dinafară a hoceagului de deasupra vetrelor deschise, țărănești. Originea folosirii de către țărani a acestor materiale trebuie căutată în contactul pe care țărănimea l-a avut cu clasele exploatatoare, la curțile grofilor și nemeșilor, ca și în unele case burgheze, fiind în această epocă foarte răspândite sobele și mai ales căminele zidite din cahle. Adoptarea lor de către țărani se datorește în bună măsură elementului decorativ pe care-l constituie aceste materiale. Țăranii însă au știut să le adapteze unor necesități practice imediate. De unde căminul nobililor sau soba burghezilor aveau mai ales funcția de a încălzi încăperile (pe lângă cea decorativă), cahlele sunt utilizate în instalații cu funcții practice mult mai largi la sate. Vatra țărănească este nu numai un focar de căldură, ci și unul de lumină, și rostul ei primordial este să ofere puțină pregătirei mâncărurilor. Vatra domină încăperea și o centreează oarecum, așa că și funcția ei decorativă, care cere să fie pusă mai bine în valoare, pledează pentru adoptarea cahlelor. Imbrăcând hoceagul, construit pe patru stâlpi (cotlon) deasupra vetrei deschise, cahlele sunt ferite de deteriorare, nefiind într'un contact prea direct cu flăcările.

La sfârșitul secolului trecut, în numeroase centre din Transilvania locuite de populația maghiară, mai era încă răspândită folosirea vetrei libere deschise, deasupra căreia — pentru conducerea fumului și apărarea camerei de scânteii — se făcea un hoceag îmbrăcat cu cahle.

La Maghiarii din Transilvania, aria de răspândire a vetrei cu cahle cuprindea secuimea (Trei Scaune, Cașin, Ciuc, Gherghiu, Odorhei, Scaunul de Mureș, Scaunul Arieș), o parte din valea Mureșului, Trascău, Valea Calatei din Regiunea Cluj, întinzându-se până la Sălaj, valea Crișului Negru și în jurul Satului Mare (Szamssköz). Spre apus de Satu Mare, locul acestui tip de vatră îl ia un fel de vatră cu burlan, iar spre câmpia Tisei cuptorul cu băbură. În câmpia Tisei și în câmpia Transilvaniei, vetrele deschise, existente odinioară, s'au transformat în vetre închise (cuptoare), sobe, fără să fi trecut prin stadiul vetrei cu cahle. Astfel, vatra cu cahle s'a răspândit și s'a menținut numai în regiunile cu păduri, cum sunt Ciucul, Gherghiul și Casinul din secuime, sau zonele păduroase din Hunedoara, Bihor, Bistrița, etc., cu populație românească. Despre existența

vetrelor cu cahle din părțile mai joase ale acestor regiuni, aproape nu mai găsim mențiuni decât în documente.

Datorită numeroaselor avantaje pe care le prezenta și multiplelor funcții pe care le îndeplinea într'un anumit stadiu de dezvoltare socială, vatra cu cahle a căpătat o largă răspândire și în mijlocul poporului muncitor. Cu timpul, acest tip de vatră devine uneori un simplu obiect de decor, alteori se transformă în vatră închisă, alteori este scoasă din casă (în tindă, în cuptoriște), servind ca prinzător de fum și de scânteii al cuptorului de copt pâine sau al vetrei libere. Numai păturile mijlocii, cu case cu două camere, au mai putut menține vatra cu cahle, în « camera curată », în care, de obicei, nu se locuiește și, de aceea, nici nu se face foc, vatra servind doar ca podoabă. La populația săracă cu casă cu o singură cameră, vatra cu cahle a dispărut definitiv, fiind înlocuită cu cuptoare cu plită. În casele chiaburilor — care imitau moda burgheză — vatra cu cahle din « camera curată » a fost înlocuită cu sobe de fier turnat și faianță.

Răspândirea vetrelor cu cahle în pături sociale atât de largi și într'un spațiu geografic vast, a determinat dezvoltarea meșteșugului de pregătire a cahlelor. Primii meșteri de cahle s'au recrutat dintre cei care făceau înainte vetrele cu cirin din împletitură de nuiele bătută cu lut, în majoritate oameni săraci. Meseria s'a dezvoltat în centrele de olari, unde se găsea lut potrivit. Astfel, pentru valea Calatei, se pregăteau cahle în Huedin și Almașul Mare. Pentru secuime un centru cunoscut era Chișmedul (Odorhei), ai cărui locuitori erau porecliți « fierari de noroi ». După cum rezultă din colecția de ceramică a Muzeului Etnografic din

Cluj, în acest centru se pregăteau cahle lungi cu fond alb și cu flori albastre, verzi, sub smalt. Atât motivele pictate cât și reliefaarea cahlelor se executau într'un stil de *rococo empire*, adaptat la gustul local. Până în prezent nu a fost încă menționat Tg. Secuesc, un centru în care meșterii de cahle lucrau în breaslă, producând cahle uriașe smălțuite sau lăsate « în roșu ». Acest centru alimenta întreaga regiune Trei Scaune. De asemenea nu s'a știut despre pregătirea cahlelor la Mădăraș (Ciuc), de unde se aprovizionau Ciucul, Casinul, Gherghiul. Cahlele din Ciuc merită o deosebită atenție, deoarece ele reprezintă

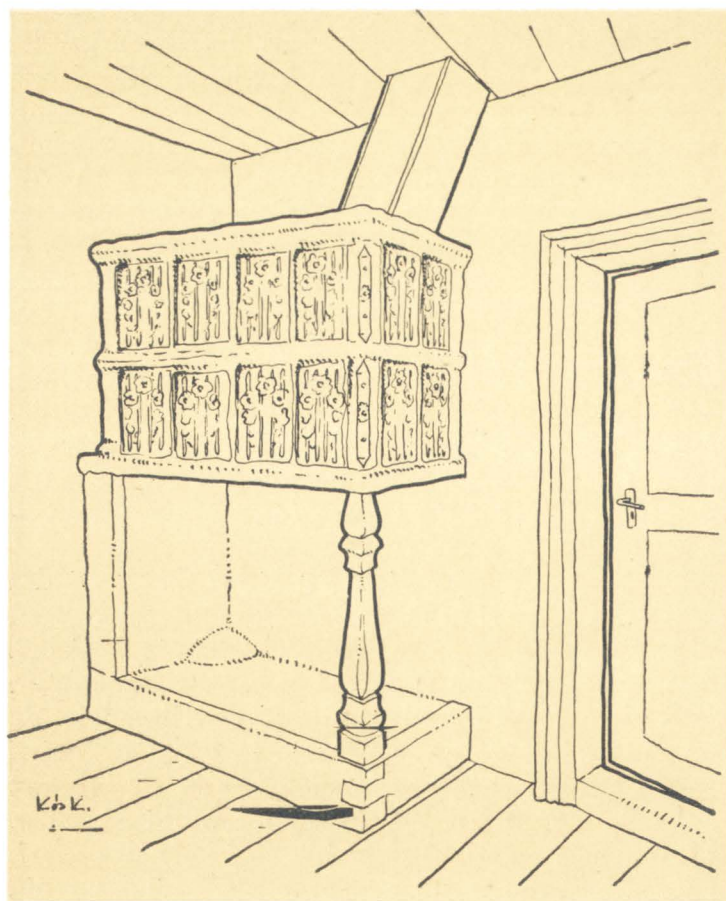


Fig. 1. — Vatră veche cu cahle.



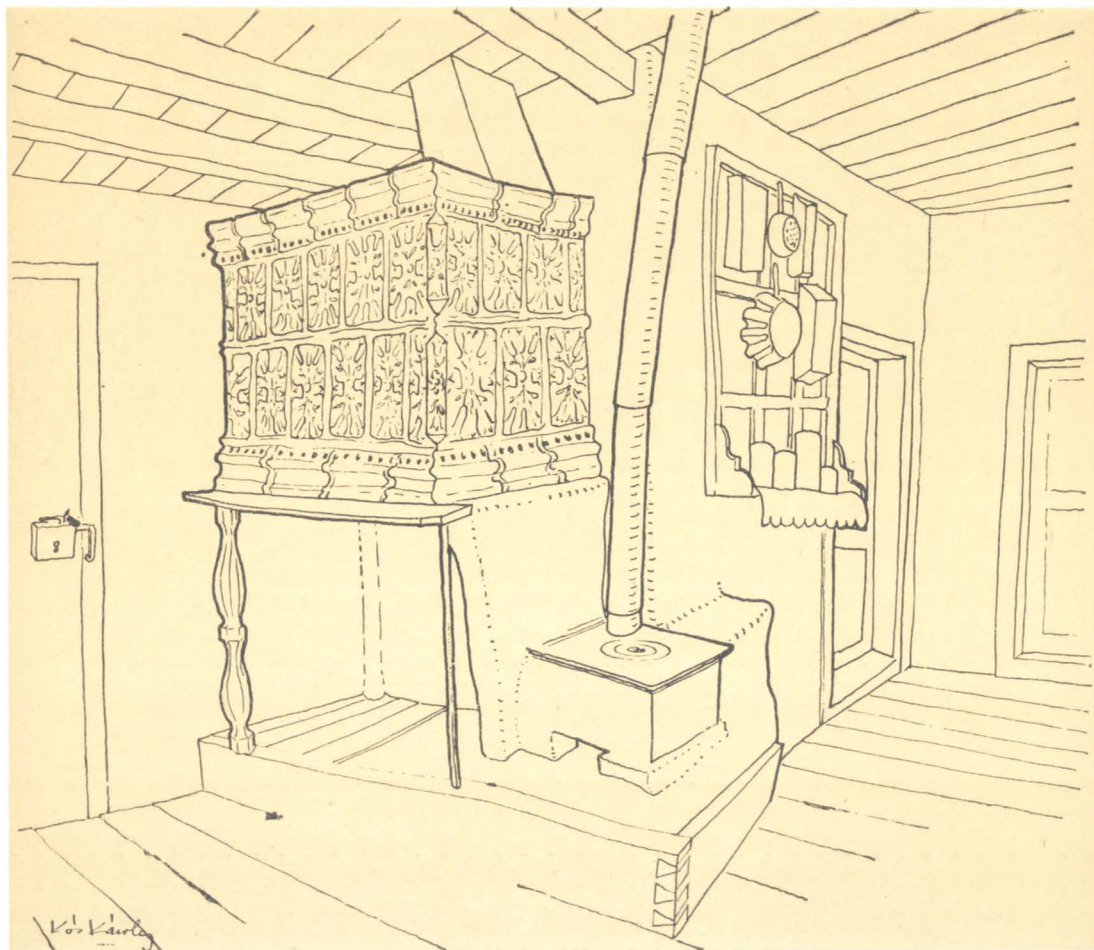


Fig. 2. — Vatră cu cahle și plită de fier.

bine preferințele consumatorilor din aceste localități depărtate de centrele orășenești burgheze.

În anumite locuințe temporare din Ciuc (construcții păstorești), și în casele cu o singură cameră ale populației celei mai sărace, din satele ceanșgăești din Ghimeșul de Ciuc, se găsește câteodată, în fața unui cuptor de copt, o vatră liberă, deasupra căreia este un corlan împletit din nuiiele și tencuit. Odinioară, pe această vatră liberă se fierbea mâncarea în oale puse lângă jar. Pentru copt se folosea cuptorul de copt al cărui fum ieșea tot prin corlanul de cirin. Pe vatră sub corlan, se gătea mâncarea. În același timp vatra era izvor de lumină. Toate muncile din serile lungi de iarnă se făceau la lumina focului vetrei, deoarece opaițul lumina insuficient. Astfel vatra avea un rol important: era centrul vieții familiale, un adevărat pol, în jurul căruia gravita activitatea membrilor familiei. Iar atunci când, la Secuii din Ciuc, corlanul vetrei se construiește din cahle smălțuite, vatra devine și podoaba casei.

Mai târziu, odată cu introducerea mijloacelor de luminat perfecționate (lămpi) și cu pătrunderea cuptoarelor fabricate, vatra cu cahle își pierde din importanță și rămâne în casă doar pentru «cinstea ei din trecut» (fig. 1).

În jurul anilor 1925—1930, în satele din Ciuc pătrund cuptoarele și vetrele de fier cu sobă și plită. Această transformare a adus cu sine și transformarea



completă a felului de a găti mâncarea, cerând natural și noi forme de vase și de încălzire (fig. 2). Noile vetre de fier, dând mai multă căldură, transformă și sistemul de aranjare a mobilierului, a odihnei și circulației în casă.



Pe baza tradițiilor locale și pe baza studierii diferitelor motive decorative, putem stabili vechimea cahlelor la cel puțin 150 de ani.

Meșteșugul pregătirii cahlelor în Mădăraș a încetat aproximativ de 35 de ani, când au încetat lucrul și ultimii 2—3 meșteri. Înainte, în epoca înfloririi vetrelor cu cahle, probabil că erau mai mulți meșteri, lucru pe care-l arată și numele «ulița cahlelor» (Csempeutca), unde, după tradiție, au locuit acești meșteri. Practicarea meșteșugului s'a moștenit din tată în fiu, odată cu sărăcia, care a făcut ca aceste familii să-și câștige pâinea în această ramură de industrie.

Mădărașul era și este un vechi și important centru de olari; totuși nu se poate presupune că dezvoltarea cahlelor a fost subordonată olăritului. Cum vom vedea, materialul brut (lutul) nu este identic cu al olarilor, o diferențiere existând și în privința uneltelor, a tehnicii de muncă, a decorării sau a felului arderii. Însă se poate presupune că pregătirea vaselor smălțuite în Mădăraș și Dănești — unde se făceau vase negre și roșii nesmălțuite — se datorește meșterilor de cahle.



Meșterii de cahle foloseau un lut mai aspru, nisipos, care se găsea în straturile de deasupra lutului folosit de olarii din Mădăraș. Acest lut rezista bine la foc, de aceea era folosit la lipitul cuptoarelor și al vetrelor; lutul săpat și transportat acasă era stropit cu apă, mărunțit cu sapa și împărțit în grămezi; rând pe rând grămezile erau bătute cu un ciomag pentru a fi făcute compacte și omogene. Apoi, lutul era pus pe o laviță, tăiat în felii subțiri cu un cuțit de fier și curățat de corpurile străine, după aceea era bătut din nou pentru a fi compact atunci când se turna în forme.

Formele (tiparele) pentru cahle (fig. 3) erau cioplite din lemn de paltin, lemn «ușor, neted, lucios, de care nu se prinde lutul». Motivele erau cioplite

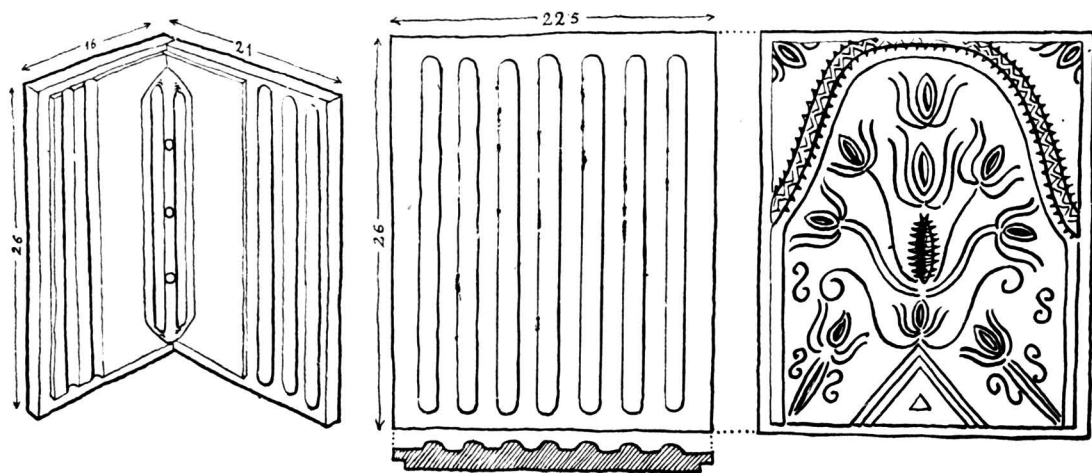


Fig. 3. — Tipare pentru cahle.

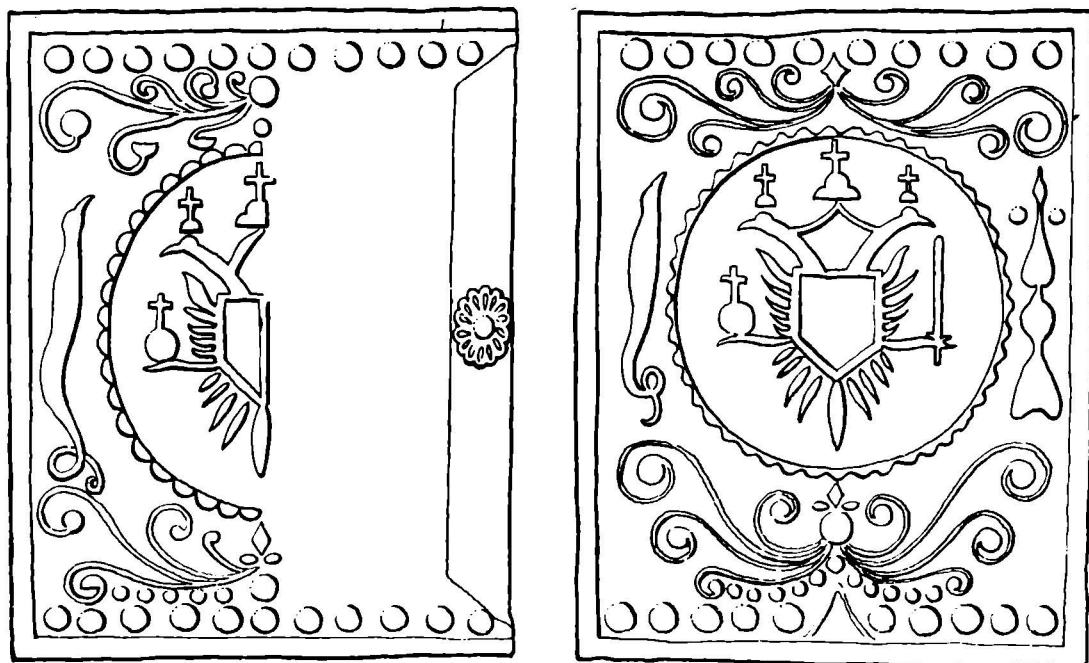


Fig. 4. — Cahle ornamentate «cu geangă».

cu briceagul în fundul formelor, care erau bucăți aproape pătrate (de obicei 20—21/25—26 cm); pentru colțurile vetrei se făceau forme din două bucăți de scândură așezate una lângă alta.

Tăiat în bucăți subțiri cu ajutorul unei sârme, lutul era îndesat bine în forma așezată pe laviță. Lutul rămas în jurul formei, era îndoit, formând rama dreptunghiulară a cahlei, necesară pentru montarea cahlelor, una lângă alta și una peste alta în mai multe rânduri.

În curs de trei-patru săptămâni, un meșter, cu ajutorul soției, pregătea cantitatea necesară pentru o vatră.

Cahlele uscate la umbră erau arse în cuptorul clădit pe pământ, pe un plan circular cu un diametru de 2 m, cu o înălțime de 1,20 m, lăsându-se sus o gaură largă prin care se așezau cahle, iar jos în cele două laturi din față, două guri mici pentru foc. Cuptorul se construia din «piatră de râu» ( cuarț), lipit cu lut rezistent la foc. În cuptor încăpeau cahle pentru trei vetre, socotindu-se pentru fiecare vatră câte 32 cahle obișnuite, plus cahlele mai înguste necesare pentru marginile de jos și sus. După prima ardere făcută la un foc mai slab și după scoaterea lor din cuptor, urmează smălțuirea suprafeții exterioare a cahlelor și așezarea lor din nou în cuptor, unde are loc a doua ardere cu un foc mai tare.

Smălțul era compus din «pământ alb», un fel de argilă adusă dela hotarul satului, oxid de plumb, piatră de cuarț (din albia Oltului) și oxid de aramă (arama se cumpăra dela Țigani câldărari); oxidul de plumb se cumpăra dela căraușii care-l aduceau din Baia Mare pentru olarii din Odorhei. Piatra de cuarț, ca să se poată pisa mai ușor, era arsă în cuptor mai întâi, zdrobită într'o puiă de lemn, iar pe urmă măcinată cu râșnița, laolaltă cu pământul alb și oxidul de plumb, amestecându-se totul cu apă. În această soluție se punea oxidul de cupru, care dădea o culoare verde.

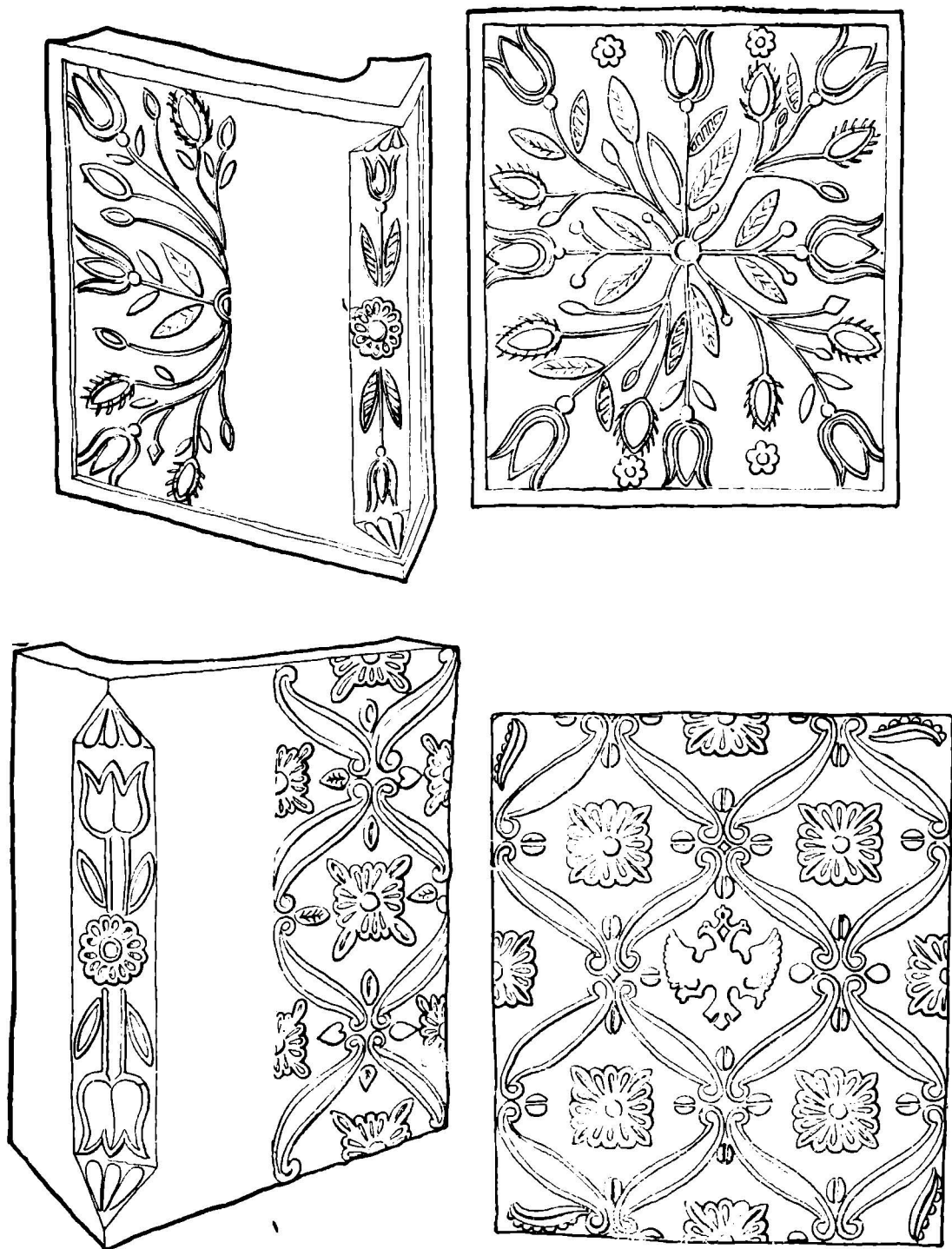


Fig. 5 – Ornamente florale.

Smalțul verde făcea ca vatra așezată în colțul cel mai întunecos al casei, să devină mai luminoasă, dând un aspect mai viu interiorului. Dar aceste cahle smălțuite erau și mai rezistente decât cele fără smalț, fabricate în alte centre, pentru păturile sărace.

La început, cam până la revoluția din 1848, se făceau numai cahle netede cu «rame» (imitând stâlpii verticali ai stilului «empire»). Generația următoare a început aplicarea unei ornamentații mai variate, mai ales florale, sau «cu goangă». Pentru aceasta din urmă (fig. 4) serveau ca modele banii habsburgici de aramă, găsiți în circulație după înfrângerea revoluției, lucru pe care ni-l indică atât «goanga» (vulturul habsburgic) cât și așezarea într'un cerc și motivele înconjurătoare: lujer în formă de spirală, punctele etc. Celelalte motive însă sunt locale, dintre care șarpele simbolizează «șarpele de casă», socotit în credința populară veche a secuilor, ca un «totem» de care ar depinde soarta întregii familii din casă. Acest animal «totem» idolatrizat, îl găsim cioplit în cele mai variate forme la vechile clădiri, la mobile, sau cusut pe căpș-tâiele de pernă etc., pentru alungarea «duhului necurat» din casă. Astfel, acest motiv a putut ajunge și pe cahlele vetrei familiale. Cahlele cele mai căutate erau cele cu «flori» și cu «lalele» (fig. 5). Formele de tipare din Mădăraș (păstrate în Muzeul Etnografic al Transilvaniei) cât și exemplarele de produse mădărășene ne redau varietatea acestor motive primitive, cioplite cu briceagul în linii mari. Caracteristica acestei compoziții este simetria dublă, dar numai în linii mari (axele, — căci în amănunt briceagul meșterului n'a fost condus de legea simetriei, ci de aceea a echilibrului și de stăruința umplerii golurilor, — ceea ce putem constata și la alte obiecte de artă populară maghiară), aducând astfel o anumită căldură în aranjarea acestor motive simple.

O altă decorație florală, de asemenea simetrică, era compusă din două motive inițial distincte: un motiv influențat de Renaștere (floricele așezate într'un pahar), iar dedesubt și deasupra alte motive pentru umplerea cât mai completă a spațiului. Izvorul principal al decorației acestor cahle «cu flori» era pictura florală de mobilier secuesc, fabricat până în 1910 în satul învecinat, Dănești. Afară de propria mărturie a vechilor meșteri de cahle, pentru această legătură cu mobilierul pictat, avem și dovezi indirecte; de exemplu un dulap de perete din satul apropiat Cârța, cu motive identice ale tiparului anterior (fig. 6).

Natural că «împrumutarea» elementelor decorative nu a fost o simplă copiere, ci o folosire creatoare a acestora.

Unificarea elementelor geometrice ale cahlelor «cu rame» și ale cahlelor «cu flori» a fost realizată într'un alt tip de cahlă din Mădăraș. Pe suprafața de bază abia ondulată, meșterul a săpat câte trei buchete de trandafri, legate cu câteva frunze în ghirlandă. Acest tip de motiv, răspândit în diferite variante și în celelalte regiuni secuiești, a avut ca model cahlele în stil *empire* dela începutul secolului al XIX-lea, folosite de nobili și burghezi,

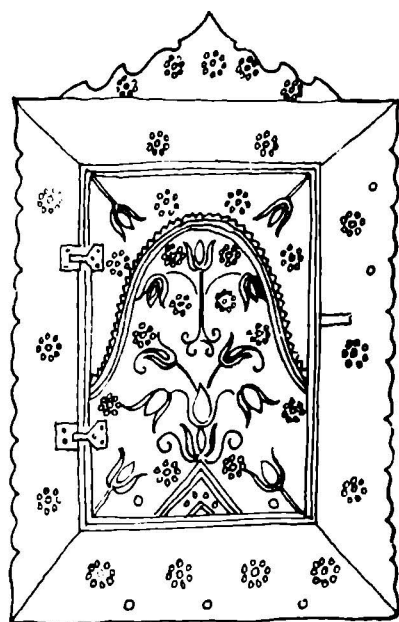


Fig. 6. — Dulap de perete din Cârța.





Mai amintim cahlele înguste folosite pentru încadrarea suprafețelor din cahlele late — având forma de pedestal al unui stâlp baroc — iar sus fiind întoarse, încununând vatra ca un cap de stâlp.



Cahlele pregătite erau transportate, cu căruțele, la târgurile de toamnă din Aljalău (Gherghiu), Sânmartin și Cosmaș (Ciucul de Jos). Aceste târguri de toamnă cădeau chiar în anotimpul clădirii vetrelor. Cei din Ciucul de Sus veneau direct la meșterii din Mădăraș pentru achiziționarea cahlelor necesare.

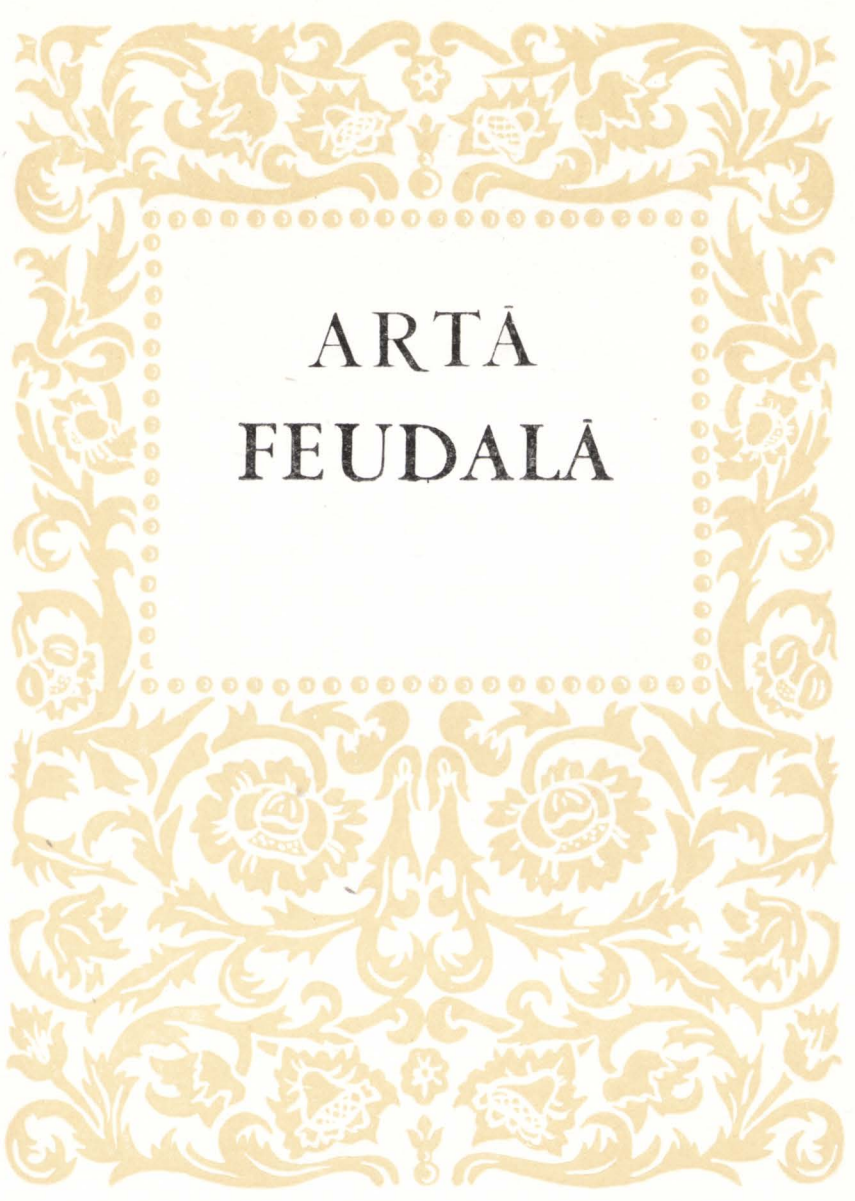
În general pentru cahlele « cu lălele » se obținea întotdeauna un preț mai bun decât pentru cele « cu rame » și « cu goangă ». Majoritatea cumpărătorilor era formată de acei care făceau comenzi de vetre în sat cu ocazia târgurilor amintite mai sus (cei din satele învecinate). La data fixată, aceștia veneau cu căruța, după cahle.

Acolo unde se construia vatra în amândouă camerele, pentru vatra mare din « casa mare » erau necesare trei rânduri de cahle, iar pentru vatra mică din « casa mică », două rânduri. În casele mai mici ale săracilor, cu o singură odaie, se construia vatra numai cu două rânduri de cahle, economisind și cahlele de margini. Vetrele cu cahle sunt rând pe rând dărâmate. Odată cu dezvoltarea tehnicii, ele devin inutile și dispar. Problema cahlelor din Mădăraș a devenit acum o problemă a istoriei artei populare, cahlele și tiparele lor găsindu-se doar în muzee.

Dacă s'ar studia pe tot cuprinsul Transilvaniei, vetrele cu cahle, câte se mai găsesc în prezent, la Maghiari, la Români și la Sași s'ar putea delimita răspândirea lor în trecut și s'ar merge pe urmele centrelor de olari producători de cahle, astăzi necunoscute.

Însă cahlele pot avea un viitor. Paralel cu creșterea nivelului de trai și al celui cultural, se clădesc vetre și sobe moderne; dacă ornamentarea faianței s'ar inspira după cea a vechilor cahle, acest sector al industriei socialiste ar avea o sursă bogată de inspirație și un material prețios de valorificat.





# ARTĂ FEUDALĂ





# ELEMENTE LOCALE REALISTE ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DIN REGIUNEA CRAIOVA

de TEODORA VOINESCU



**I**n bibliografia artei feudale românești, se întâlnesc puține studii care să dovedească preocuparea istoricilor de artă de până acum de a urmări, în iconografia bisericilor dela noi, reprezentarea elementelor inspirate din viață. Până în prezent, ne sunt semnalate, sporadic anumite scene de muncă, folosirea temelor cu instrumente muzicale, motivele animale cu semnificație simbolică, ca o consecință a influenței exercitate de literatura populară, zugrăvirea lăutarilor, a horelor și a ȝiganilor ursari. Mulțumindu-se să le prezinte ca o curiozitate, istoricii de artă burghezi nu au încercat să caute și să explice cauzele care au determinat apariția acestor motive. Studiile întreprinse în anii 1951—1952 în regiunea Craiova (raioanele Gilort, Tg. Jiu și Baia de Aramă) la câteva din bisericile datând din secolul al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea, situate în vecinătatea Hurezului—centru artistic important cu un veac înaintea întemeierii acestor monumente—ne îngăduie să aducem unele contribuții la lămurirea acestei probleme.

Introducerea unor elemente din mediul înconjurător în ilustrarea scenelor religioase nu constituie o trăsătură caracteristică a picturii bisericești din Țara Românească, în veacurile XIV—XVI. În această epocă, arta asemenea multor fenomene de suprastructură, s'a dezvoltat sub autoritatea bisericii, care, împreună cu domnitorul reprezenta puterea feudală în stat. Prin programul său iconografic, pictura era riguros legată de liturghie, la care se mai adăugau o serie de teme inspirate din unele imnuri religioase, din istoria bisericii și din viețile sfinților, ceea ce dovedește, la artiștii din acea vreme, temeinice cunoștințe teologice. Interpretarea dogmatică a acestora nu permitea însă zugravilor libertăți prea mari. Sarcina lor era să realizeze opere de artă cu un caracter solemn, care să corespundă tematicii religioase și să fie în concordanță cu nivelul de cultură al epocii, în orientarea căreia domnul și biserica jucau un mare rol. Publicul avut în vedere de această artă, era în măsură să o înțeleagă, căci era constituit, aproape exclusiv, din membri ai clasei dominante, din călugări, cu o pregătire specială în acest sens. Prin ilustrarea acestor teme, se urmărea și un scop educativ. Ele trebuiau să contribuie, pe cale vizuală, într'o epocă în care imaginea ținea locul cărții, la îmbogățirea cunoștințelor acelor ce frecventau aceste biserici și să ajute, prin popularizarea lor, la întărirea credinței și indirect astfel la consolidarea puterii bisericești. Peisajele și construcțiile ce servesc drept fond scenelor religioase nu reproduc niciodată aspecte din natură sau tipuri de construcții locale. Știința de a reda natura se transmitea acestor meșteri—de obicei de origine străină—prin tradiție. Ei reproduceau de multe ori în mod mecanic, fără

săși pună probleme de tratare realistă, munți și palate pe care nu le văzuseră niciodată, dar pe care le copiau după opere similare sau le interpretau după modelele moștenite dela meșterii lor, după cele în vigoare în atelierele școlilor sau centrului artistic de unde ieșeau.

Apariția elementelor din viața înconjurătoare este un fenomen care se observă mai ales în momentul când intervine în pictura religioasă dezvoltată pe teritoriul nostru, contribuția meșterilor români. În Moldova, unde procesul încheșării unui stil autohton avusese loc mai de timpuriu, în secolele XV și XVI, în epoca lui Ștefan cel Mare și al lui Petru Rareș, întâlnim încă din secolul al XVI-lea asemenea libertăți, ce e drept la început în forme în deajuns de timide. Ele constau în obiceiul de a introduce, în anumite scene religioase, cum erau cele în legătură cu sinaxarele și în cele cu caracter narativ, ca ilustrarea vieții lui Iisus sau a sfinților, anumite accesorii, unelte sau elemente de costum, specifice pentru viața socială a epocii. Procedul se poate urmări la Vatra Moldoviței în scena « Punerii în Mormânt », unde groparii folosesc hârlețe și lopeți țărănești, și la biserica Sf. Ilie de lângă Suceava, unde sfântul hramului este înfățișat într-o căruță de tipul celor întâlnite și astăzi în Moldova. La Voroneț, într-una din scenele martiriului sfântului Ion cel Nou se recunosc construcții arhitectonice de tipul bisericilor moldovenești. Asemenea arhitecturi apar și în toate celelalte biserici în care s'a reprezentat aducerea moaștelor sfântului Ion la Suceava, eveniment ce avusese un răsunet puternic în viața religioasă din acea vreme. La Dragomirna, ctitoria mitropolitului Anastasie Crimca din 1616, asemenea arhitecturi formează fondul și al altor scene pictate în interiorul bisericii.

De asemenea mai întâlnim în Moldova, mai prematur decât în alte părți, grupuri de muzicanți. Astfel la Humor, în scena în care fiul risipitor cheltuește averea pârintească în chefuri cu prietenii, se poate vedea un taraf de lăutari cântând din cobză, vioară și un alt instrument ce aduce cu un fel de violoncel. În scena prinderii lui Iisus, la biserica din Pătrăuți, acesta este înconjurat de oșteni ce sună din surle și bat în tobe. În această regiune cobza este instrumentul nelipsit ori de câte ori apare regele David, deși tradiția iconografică îi atribuie o harpă.

Tot în această regiune apar încercări de a introduce costumele epocii în ansamblurile bisericilor, așa cum se poate vedea în « Asediul Constantinopolului » dela Humor, Arbora și Vatra Moldoviței, ori în « Viața sfântului Nicețas și a sfintei Paraschiva » dela Arbora, precum și în cea a sfântului Nicolae dela Voroneț. De asemenea le mai observăm în transportul moaștelor sfântului Ioan, dela mănăstirea Sucevița. În aceste scene, boierii care formează asistența la procesiunile redată în aceste opere, poartă costume de curte moldovenești. La Sucevița, ori de câte ori sunt reprezentați sfinți care au deținut ranguri domnești, de exemplu sfinții Constantin și Elena sau alți sfinți împărați martirizați, ori capete încoronate, ca Irod, regele Iudeilor, ei sunt înfățișați cu coroane pe cap identice cu cele din tablourile votive. Chiar și Fecioara Maria, în unele cazuri ca la Vatra Moldoviței și Sucevița, nu mai este îmbrăcată după tipicul bizantin, ci are o coroană pusă deasupra unui văl, așa cum purtau și domnițele noastre. Se cunosc numirile anumitor zugravi, ca Drăgoșin, care a lucrat la Arbora, și Toma, pictorul de curte al lui Petru Rareș, toți din această epocă, și care ar putea fi autorii unora dintre aceste picturi. Dacă ansamblurile decorative ce împodobeau monumentele de arhitectură civilă s'ar fi păstrat, am fi avut ocazia să ne dăm mai bine seama în ce spirit înțelegeau să trateze zugravii dela noi pictura istorică. Un studiu consacrat urmării acestui aspect atât de neglijat

în trecut ar putea pune și mai bine în lumină contribuția acestora la înnoirea picturii moldovenești.

În Transilvania, picturile bisericilor din regiunea secuiască (Regiunea Autonomă Maghiară) prezintă de asemenea particularitatea de a fi introdus în ansamblurile religioase episoade din viața regilor urguri canonizați de biserica apuseană, cât și scene de luptă în care apar soldați maghiari, cumani și români. Decât vreo înclinare proprie, această trăsătură demonstrează aici legătura artiștilor regiunii cu meșterii Italiei meridionale — dintre care unii au lucrat și la noi — în pictura cărora caracterul narativ era foarte dezvoltat.

În Țara Românească, începând din a doua jumătate a veacului al XVII-lea, în opera unor zugravi ca Pârvu Mutul, artist de origine locală, se recunosc două concepții în tratarea portretului. În prima, întâlnită în tablourile votive, domnul și boierii sunt reprezentați în atitudini idealizate, cu tendințe de a exprima bogăția, moralitatea, prestigiul și vechimea familiei lor. În tratarea acestora, artistul folosește aceleași canoane artistice ca și pentru reprezentarea sfinților. A doua categorie cuprinde autoportretele de meșteri, portretele de ucenici și chiar de personaje în legătură cu biserica, cum este portretul maicii Platonida, stareța mănăstirii Mamul, operă a lui Pârvul Mutul, pictată pe glaful ușii principale a acestei mănăstiri. Ceea ce deosebește aceste portrete de tablourile votive este faptul că ele sunt concepute ca și pictura de șevalet. Judecând după anumite caractere realiste, ajungem la concluzia că pentru executarea lor, artistul a folosit fără îndoială metoda observării directe a modelului. La Hurez, diferențierea acestor două concepții apare chiar și în tablourile votive. Portretele reprezentând pe domnii anteriori lui Brâncoveanu sunt tratați tot în spirit convențional, în vreme ce acelea ce înfățișează personaje contemporane, pe domn și familia sa, denotă o mai strânsă legătură cu realitatea. În trăsături ale membrilor familiei lui Brâncoveanu, zugravii caută să realizeze asemănarea chipurilor. Fetele din cuprinsul tabloului votiv dela Hurez, deși au un aer de familie, care le apropie, se deosebesc unele de altele prin particularități fizionomice. Brâncoveanu însuși, în bisericile în care apare în calitate de ctitor, la Mamul ori Surpatele, de pildă, poate fi urmărit în diversele faze ale vieții sale, la vârste deosebite. Din analiza ansamblurilor de pictură din această epocă, executate de obicei de mai mulți artiști asociați, se observă o diferență de factură între portrete și scenele religioase. Zugravii își împărțeau sarcinile după înclinările lor, se specializau într'un gen sau altul, împărțându-și munca în cadrul aceleiași opere.

Începând din veacul al XVII-lea, alături de portretele cu caractere realiste, apar și în scenele religioase din bisericile muntene elemente din mediul înconjurător: unelte, instrumente muzicale, adeseori și lăutarii ce le folosesc. Se mai pot vedea, frecvent în picturile Țării Românești în ilustrarea Psalmilor, jocuri, hore, țigani ursari, vânători, ciobani și țărani. Cercetătorii care au urmărit ilustrarea horelor au semnat, fără să-l analizeze, acest fenomen la bisericile de sat din Moldova, de pe valea Trotușului și la cele din Transilvania, din Țara Oltului. Aceștia afirmă, bazându-se pe o informație incompletă, că asemenea elemente nu apar și în bisericile din Oltenia. Cercetările întreprinse în verile anilor 1951—1952, în regiunea Craiova, ne permit să contrazicem această afirmație neverificată. Dimpotrivă, ele se întâlnesc foarte adesea în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a veacului al XIX-lea, în regiunea Craiova, unde tendința laică se traduce atât prin introducerea în ansamblurile religioase a temelor menționate mai sus, cât și printr'o serie de alte aspecte, specifice regiunii. Putem urmări de pildă ilustrarea unor aspecte ale luptei de clasă, în scena « Judec



cății din Urmă», reprezentarea ctitorilor țărani, portretele de ispravnici — această ultimă trăsătură subliniind linia de tradiție a Hurezului — cât și scenele cu muzicanți și reprezentarea unor momente din viața cotidiană a țăranilor pictați în costumele populare specifice regiunii. Studiile noastre aduc date noi în această problemă, subliniind frecvența elementelor inspirate din viață și în această regiune.

Reprezentarea muzicanților, în scene ca «Nunta dela Cana Galileii», «Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul», în ilustrarea Psalmilor sau în viețile sfinților, ne apare, prin frecvența lor, ca una din trăsăturile cele mai caracteristice ale zugravilor locali din regiunea Craiova. În acestea sunt înfățișați bărbați și chiar femei, mai obișnuiți în grupuri, cântând din instrumente folosite prin partea locului ca vioara și cobza. Adeseori întâlnim ciobani cântând din fluer sau din cimpoi. Astfel, la biserica din Baia de Aramă (1713), într'un grup de muzicanți, se vede o femeie cântând din cobză și un bărbat folosindu-se de un instrument de coarde asemănător lăutei. La schitul Crasna, în picturile executate de meșterul Grigore la 1757, în scena înfățișând «Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul», aflată în pronaos, doi cântăreți cu instrumente de coarde acompaniază dansul Salomeii. În pridvorul aceleiași biserici, într'o scenă din viața sfântului Nicolae, este înfățișat un tânăr cântând din vioară. Alături se vede un grup de trei fete, îmbrăcate în costumele boierești ale epocii, dintre care una are în mâini un instrument ce se aseamănă cu o cobză. Utilizarea cobzei în formațiile muzicale ale secolului al XVIII-lea ne este confirmată și prin aceste picturi. În regiunea Craiova întâlnim și astăzi tarafuri de lăutari, din care fac parte femei ce cântă din cobză. Pe ceilalți doi pandantivi în care se ilustrează psalmul «Lăudați pre el în timpăna și horă» alți doi muzicanți, unul cu un instrument de suflat, o trâmbiță de alamă, iar altul cu o vioară, completează ansamblul. Muzicanți apar în scena «Nunții dela Cana Galileii» și la bisericile din Braloștița (1761), Almaj (1787) și Brănești (fig. 1), autorul ansamblului de pictură, a reprezentat pe David, «zicând cu canunul», adică, cântând din nai. Aceste aspecte continuă să apară și în prima jumătate a veacului al XIX-lea după cum ne-o dovedesc grupurile de muzicanți întâlnite la bisericile din Broșteni (1820), Brădești (1825) (fig. 2), Brădiceni (1832). În acest din urmă monument, construit după cum semnalează pisanția, «în zilele prea înălțatului împărat al Rusiei Nicolae Pavlovici», cu cheltuiala jupânului Șerban Manolăchescu, în scena «Nunții dela Cana Galileii», alături de un lăutar ce cântă din vioară, apare și unul zicând din cimpoi. Prezența lăutarilor în pictura românească feudală este cu atât mai semnificativă cu cât aceștia nu se bucurau de stima clasei dominante. Disprețul clasei exploatatoare pentru artiștii instrumentiști, pe care îi folosea totuși, este confirmat în mod legal în Pravila lui Matei Basarab: «nici alăutariul care zice cu vioara și ajută pre la târguri și soboruri și pre la nunte, nu poate să ia fată de om bun sau de boeriu, căci unii ca aceia sânt batjocura lui Dumnezeu și oamenilor».

Hore se pot vedea în biserica din Șomânești (1747) (fig. 3) și la Baia de Fier, ctitorie din 1752 a Arhimandritului Dionisie Bălăceanu, unde zugravii Pană și Dimitrie Diaconul au folosit acest motiv în ilustrarea Psalmilor, cum se întâmplă de altfel și la Hurez și în decorația altor monumente din veacul al XVIII-lea, din regiunile Pitești, Ploiești și București.

În prima jumătate a veacului al XIX-lea, tendința de a introduce personaje din clasa exploatată în pictura bisericilor din regiunea Craiova se afirmă și mai puternic. La Brădiceni (1832) apar, pe lângă lăutari, și scene de muncă,

în care personajele poartă veșmintele țărănești ale regiunii. Astfel în «Fuga în Egipt», un om în costum țărănesc duce de frâu un cal de munte mic și îndesat. În «Nașterea Fecioarei», din aceeași biserică, o femeie își leagă copilul așezat într-o albie de lemn, după obiceiul local. Pentru «Nunta dela Cana Galileii», mâncările sunt pregătite de o femeie pe un cuptor de zid foarte asemănător celui care se construiește azi în regiune. La Curtișoara (1821), în scena «Fugii în Egipt», un țăran în costum gorjan trage de frâu un măgar. La Baia de Fier (fig. 4), în scena «Sacrificiul lui Abraham», sunt reprezentați țărani, dintre care unii fac focul, iar alții mână un cal cu o încărcătură (crojănă) de lemn, ca și la Zorlești, unde un țăran în costum gorjan însoțește de asemenea un cal ce transportă vreascuri. La Pițicu Bumbești apar doi țărani îmbrăcați în costume simple de muncă. Zugravii locali au reprezentat permanent țărani sub acest aspect. Tema aceasta apare pe părțile din spre altar a tămplilor de zid din bisericile cercetate în regiunea Craiova și se întâlnește la Bălcești (1725), Zorlești (1813), Tismana sat (1815), Bârzeiu de Magheru, satul Cojani (1825), Pițicu Bumbești (1828), Căineni și Braloștița (fig. 7). De obicei, în aceeași scenă sunt zugrăviți ciobani și vânători (fig. 5—6), cum se întâmplă la Bălcești și Curtișoara, sau tăietori de lemn cu securi pe urmă, cum se poate vedea la Sf. Nicolae din Tg. Jiu, la Bengești, Căineni, Bârzeiu de Magheru și Tismana sat. Uneori în aceeași scenă se reflectă influența costumului orășenesc, prin reprezentarea, alături de țărani,



Fig. 4. — Biserica din Brănești.  
Grup de muzicanți în scena «Nunta dela Cana Galileii».



Fig. 2. — Biserica din Brădești.  
Mărcia lui Lazăr.



Fig. 3. — Biserica din Șomănești.  
Prideer. Heră în ilustrarea Psalmilor.





Fig. 4. — Biserica din Baia de Fier. Sacrificiul lui Abraham.



Fig. 5. — Biserica din Bălcești. Sacrificiul lui Abraham. Cărbun (detaliu).



Fig. 6. — Biserica din Bălcești. Sacrificiul lui Abraham. Vânător (detaliu).



Fig. 7. — Biserica din Braloștița. Sacrificiul lui Abraham.



Fig. 8. — Biserica din Căineni. Personaj în costum de târgoveț în scena «Sacrificiul lui Abraham».

a unor personaje în costume de târgoveți, cum este cazul la Căineni (fig. 8) așa încât elementele locale realiste apar inspirate nu numai din viața țărânului, ci și de cea de la oraș.

În cercetările din regiunea Craiova s'au identificat și noi portrete de zugravi. Cel mai vechi portret cunoscut până acum în pictura românească, și care a fost considerat al unui meșter, este cel al lui Ambrozie, din biserica din Streiu (sec. XIV), în Țara Hațegului. Artistul l'a redat în costumul său de cruciat, fiind probabil vorba de un cavaler care a luat sau va lua parte la o expediție cruciată. Este un tânăr, cu o figură interesantă și virilă, cu trăsături neregulate, în special nasul foarte proeminent, redată toate cu veracitate și fără nicio intenție din partea artistului de a-i ascunde defectele fizionomiei. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea Pârnu Mutul se afirmă ca portretist prin operele în care apare fie singur, exercitându-și meșteșugul, fie împreună cu ucenicii săi, ca la Bordești și Filipeștii de Pădure. Pe măsură ce zugravii își consolidează prestigiul și devin conștienți de importanța lor de artiști, ei nu mai înțeleg să se portreteze pe porțiuni de zid mai retrase, ca acelea de sub scările clopotniței, cum a procedat, la Filipeștii de Pădure, Pârnu Mutul. Portretele lui Vucașin Pietrarul, Manea Zidarul și Istrate Lemnarul sunt așezate în pridvorul unui monument de importanța Hurezului, la vedere, întâmpinând privitorii chiar de la intrarea în biserică. La Cartiu, în regiunea Craiova, am putut găsi alte două portrete, datând din anul 1817. Primul, un autoportret, reprezintă pe Radu Zugravul Ierodiaconul (fig. 9) și se află în pronaos, pe peretele de miazănoapte. Artistul s'a reprezentat aici, ca și Pârnu Mutul, cu penelul și vasul de vopsele în mână. După costumul său monahal deducem că făcea parte din grupul zugravilor locali, recrutați dintre slujitorii bisericii, formați probabil în vreuna din școlile ce au transmis mai departe tradiția pictorilor de la Hurez. El poate fi una și aceeași persoană cu Radu, ucenicul lui Matei Diaconul, cunoscut în regiune, prin lucrările executate la Zorlești (1813), Stănești (1824), Pițicu Bumbești (1828), Tg. Cărbunești (1831) și Giurcu. În anul 1815, același Radu Zugravul executase picturile bisericii Tismana sat. Opera sa dela Cartiu ne arată ca pe un artist cu mult mai talentat decât maestrul său, dând dovadă de originalitate în compoziție și tratare. În picturile ce acoperă registrele superioare ale fațadei de miazăzi, la biserica din Cartiu, el a introdus, ca o trăsătură nouă, portrete de personaje în costume orientale și țărănești, dintre care se remarcă în special figura unui tânăr călăreț, pe un cal alb. Numele acestuia nu a putut fi descifrat deoarece inscripția este aproape ștearsă. Celălalt portret dela biserica din Cartiu este așezat în același registru cu personajele în costume orientale și țărănești și reprezintă pe o anumită « Maria ». Numele se întâlnește în lista de meșteri zugrăvită pe aceeași fațadă. Ea poate fi deci sau soția unuia dintre meșteri sau chiar o colaboratoare la lucrările de construcție sau de decorație ale acestei biserici, ceea ce este mai probabil, deoarece câțiva ani mai târziu, în pomelnicul de zugravi al bisericii din Stănești, același nume apare din nou.

În regiunea Craiova întâlnim de asemenea tradiția Hurezului de a se reprezenta portretele ispravnicilor, adică ale celor care au supravegheat și condus lucrările în timpul construirii și decorării bisericilor. Această tradiție se continuă aici până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. La Bălcești, Matei Pădeanul « ispravnicul acestei biserici, a caselor și a tuturor bunurilor câte s'au făcut », este zugrăvit pe peretele de miazănoapte al tindei. La biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu întâlnim unul din cele mai importante portrete de acest gen, pictate de Mihai Zugravul, cel de al doilea artist important din regiune, în afară de





Fig. 9. — Biserica din Cartiu. Autoportretul zugravului Radu Ierodiaconul.



Fig. 10. — Biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu. « Sandu cel care a adunat bucate la zugravi ».



Fig. 11. — Biserica din Brdnești. Ilinca doica.

diaconul Matei. Numele lui Mihai Zugravul este legat și de zugrăvelile din bisericile Turcenii de Jos (1839) și de cele din Broșteni (1841), unde îi place să semneze « Popa Mihail Arhon Tonicislian, cleric și zugrav din Tg. Jiu ». Portretul de la Sf. Nicolae reprezintă pe Sandu « cel care a adunat bucate la zugravi » în anul 1812 « și s'au ostenit dela început până la sfârșitul lucrărilor » (fig. 10). Costumul compus dintr'o haină albă de dimie, de sub care apare un brâu frumos colorat, învrâstat ca brâiele vechi olteșești, ne confirmă origina țărănească a ispravnicului Sandu. Același Popa Mihail introduce în rândul ctitorilor bisericii din Broșteni portretul Ilinchiei doica « care a crescut copiii » (fig. 11), într'un tablou votiv în care figurile sunt dispuse pe mai multe rânduri, suprapuse într'un mod cu totul neobișnuit în bisericile noastre. În biserica satului Tismana, se găsesc portretele lui Dumitru logofătul « purtătorul de grije » și al soției sale. La biserica din Călușgăreasa, un alt monument din prima jumătate a secolului al XIX-lea (1822), ctitoria lui George Bengescu biv vel paharnic, zugravii au reprezentat, ca și la Cartiu, în registrul superior al fațadei de miazăzi, câteva figuri de năreni. Printre aceștia notăm chipul lui Dincă ispravnicul, în costum țărănesc, sprijinindu-se într'un toiag, și încă trei personaje, călări, în costume orientale (fig. 12, 13, 14). Una dintre aceste figuri e cea a lui Bechir Aga, cel care a păzit curtea. El este îmbrăcat în costum macedonean. În secolul trecut se întâmplă adeseori ca boierii să angajeze, pentru paza curților lor, macedoneni veniți în țară, dintre care unii au ajuns să ocupe și posturi importante, cum a fost probabil și cazul acestui Bechir Aga. Desenul liber, atitudinea, tinzând să sugereze mișcare, atât în reprezentarea personajelor cât și a cailor, apoi colorile vii, dar armonizate, redând

pitorescul costumelor, caracterizează picturile acestea înfățișând categorii rar întâlnite prin bisericile dela noi până la această dată. Toate aceste particularități dau monumentului dela Călugăreasa, rămas uitat, căci este în afara drumurilor de mare circulație, o coloratură locală deosebit de atractivă și interesantă. O imagine originală o constituie și cea a căpitanului Barbu Cocos, din biserica din Groșera, de pe fațada de miazăzi (fig. 15). Și acesta este reprezentat tot călare pe un cal alb, îmbrăcat în costumul său, viu colorat, de macedonean. Tot atât de interesantă e și figura lui Dumitru Dijmărescu dela Schela Horezu (fig. 16).

Modificările aduse în situația țărănimii sărace, de Regulamentul Organic, care a permis transformarea în bani a zilelor de muncă datorate de clăcași, a făcut ca un mic număr de țărani să se sustragă parțial exploatarei tot mai lacome a boierilor și a locțiitorilor lor, arendașii de moșii. Economia de schimb a contribuit de asemenea la îmbunătățirea parțială a situației materiale a unor mici grupe de țărani liberi, ceși puteau vinde singuri produsele. La începutul veacului al XIX-lea, din rândul acestora încep să se ridice ctitorii de biserici sătești de lemn sau de zid, pentru construirea cărora ei se asociază în colective mari de muncă, în care intră « toată gloata » adică familia și consătenii, după cum se menționează la biserica din Schela Horezu. Reprezentarea acestor ctitori țărani constituie încă o trăsătură proprie a artei din regiunea Craiova. Cunoscuta friză de portrete de țărani din biserica dela Urșani (regiunea Pitești), este tot opera



Fig. 12. - Biserica din Călugăreasa.  
Dincă ispravnicul.



Fig. 13. - Biserica din Călugăreasa.  
Călăreț în costum oriental.



Fig. 14. - Biserica din Călugăreasa,  
Bechir Aga.





Fig. 15. — Biserica din Gîrșera. Căpitanul Barbu Cociș.

unui meșter gorjan, Dinu Zugravul, care lucrează aici împreună cu ucenicul său Preda. Dinu, împreună cu un alt meșter tot din Gorj, anume Tudor, zugrăvesc și alte ctitorii ale vatafului de plai Dimitrie Urșanu, din regiunea Pitești, printre care se numără biserica din Vioarești. De asemenea la biserica din Hurezușat, a lucrat tot un meșter zugrav gorjan. Chiar și Matei Zugravul, cunoscutul meșter gorjan al vremii, este chemat să lucreze în Vâlcea la biserica din Budești. Aceasta dovedește pe de o parte cât de renumiți și căutați erau meșterii din regiunea Craiova, pe de altă parte felul în care se lucra în această vreme, când meșterii circulau în funcție de comenzile ce se primeau, de multe ori mutându-se de la o biserică la alta. Dar, ori de câte ori lucrau în afara regiunii lor de baștină, ei țineau să sublinieze locul de unde proveneau, iscăbind întotdeauna «ot Sud Gorj» cum se vede la toate bisericile mai sus menționate.

În regiunea Craiova se întâlnesc portrete de ctitori țărani în bisericile din Schela-Cornet (1829—1830), Ciocadia (1850), Bălțișoara (1864) (fig. 17, 18, 19, 20),



Fig. 16. — Biserica din comuna Schela, satul Horezu. Dimitrie Dîjmărescu.





*Fig. 17. — Biserica Schela Cornet. Fragment din tabloul votiv cu cîtorii țărani.*



*Fig. 18. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



*Fig. 19. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



*Fig. 20. — Biserica din Bălțișcara. Cîtorii.*



Câmpofeni (fig. 21) și Titirlești. Desenul schematic al acestor figuri de ctitori țărani trădează ce e drept, din partea meșterilor locali o oarecare lipsă de pregătire tehnică. Ele mărturisesc însă o concepție artistică mai realistă decât aceea a artei bisericesti în general, concepție foarte apropiată de aceea a creațiilor de artă populară. Ei observă, înregistrează și redau adevărul obiectiv, aspectul costumelor de pildă, în toate detaliile lor până la cel mai mic amănunt. De multe ori, tendințele realiste ale unor ansambluri de pictură ca acelea din Urșani-Vâlcea, sunt datorite mai degrabă acestei calități de strictă observație a amănuntelor vestimentare decât posibilității pictorilor de a interpreta cu veracitate figurile. Trăsătura este generală pentru toți artiștii din regiune. Ea se observă și în picturile unor biserici ca Ciocadia și Bârzeiu-Magheru. Acolo, tablourile votive, în care apar portretele ctitorilor, reprezentanți locali ai clasei dominante din această perioadă, ne oferă, înafară de posibilitatea de a studia portretul și felul în care acest gen a fost înțeles de meșterii vremii, și pe aceea de a cerceta în de aproape evoluția costumului acestei epoci. Costumul reflectă, prin fluctuațiile sale între tradiția orientală și inovațiile modei, conflictul dintre retrograzii influențați de moravurile și portul otoman, care continuau să-și păstreze vestmintele bogate în elemente împrumutate modei dela Constantinopol și simpatizanții civilizației occidentale, care merg până la adoptarea ultimei mode venite dela Viena. Etnografii și istoricii de artă populară, al căror singur mijloc de documentare erau până acum stampele, executate de artiști străini, găsesc în studiul acestor ansambluri un material nou demn de crezare, autentic, care permite urmărirea transformărilor costumului, dispariția sau persistența anumitor piese vestimentare etc.

În ansamblurile studiate de noi, ctitorii poartă costum gorjan de tip schileresc, iar femeile costumul popular cu vâlnic. Adeseori, când este vorba de monumentele din apropierea centrelor ungurești, cum este de pildă cel dela Ciocadia, se observă îmbinarea unor piese din costumul specific local, cu articole de port de influență ardelenască, așa cum se vede, de pildă, la cojoacele purtate de unii dintre ctitori.

Aspecte ale luptei de clasă apar în scena «Judecății din Urmă», care a constituit întotdeauna unul din subiectele preferate de artiștii de toate genurile, atât în Occident cât și în Orient. Pictorii bisericilor ortodoxe au găsit în reprezentarea acestei teme cu adânc conținut moralizator un prilej de a introduce elemente luate din viață, redate adesea cu remarcabile însușiri de realism. În perioada de expansiune a artei bizantine (sec. XIV—XVI), «Judecata din Urmă» constituie o temă frecventă în picturile dela Mistra și Athos, unde locul acestei scene era în trapeză sau în naos. Aici ea făcea parte integrantă din programul dogmatic al bisericii. Transmisă și iconografiei bisericilor noastre, tema aceasta nu s'a bucurat de o mare favoare, în secolele XIV—XVI, nici în Transilvania nici în Țara Românească. Odată cu introducerea sistemului de a picta și exteriorul bisericilor, zugravii moldoveni ai veacului al XVI-lea i-au dat o mare amploare, așa cum se poate constata la Voroneț, unde «Judecata din Urmă» ocupă toată fațada de apus. Caracterul esențial al acestei scene este aici, ca și la multe biserici din această perioadă, din Țara Românească, doar traducerea preocupărilor teologice, a literei dogmei, în limbaj pictural, inteligibil și pentru neștiutorii de carte.

Începând din a doua jumătate a veacului al XVII-lea însă, reprezentarea «Judecății din Urmă» capătă și alte rosturi și devine unul din caracterele specifice ale picturii Țării Românești. Importanța deosebită dată acestei teme coincide cu adăugarea pridvorului, un element nou și permanent, în planul

bisericilor muntene. Locul « Judecății din Urmă » se fixează acum, definitiv, pe peretele întreg al pridvorului, de o parte și de alta a intrării în biserică, unde zugravul găsește spațiu suficient ca să o trateze cu libertate de imaginație. Este de observat că la capitolul privind decorarea « slonului » (pridvorului), Ermenniile, nu dau indicații precise în ceea ce privește categoriile de păcătoși ce trebuie să apară în reprezentarea Infernului. Ele lasă la aprecierea fiecărui zugrav rezolvarea acestei chestiuni. Importanța acestei scene începe să sporească din momentul în care biserica folosește tema judecății ca un mijloc de a menține trează conștiința credincioșilor, amintindu-le de consecințele ce decurg din încălcarea moralei impuse de religie.



Fig. 21. — Biserica din Câmpșeni. Căterii.

În bisericile cercetate din regiunea Craiova, ca și la Hurez, scena « Judecății din Urmă » a fost întâlnită întotdeauna pe peretele de răsărit al pridvorului unde ocupă toată suprafața zidului. Ea este reprezentată în bisericile construite de boierimea din acea epocă, de Marele Ban Cornea Brăiloiu, de consilierii împărătești Staicu Bengescu și Ilie Știrbei, cât și în cele construite de mici boiernași din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Atâta timp cât autoritatea clasei dominante e puternică, concepția redării scenei « Judecății din Urmă » nu se schimbă, după cum se poate observa în ctitoriile marilor bani sau consilieri împărătești dela Baia de Aramă, Vădeni și Bălcești, unde ea se menține pe linia trasată de meșterii dela Hurez. Categoriile de păcătoși sunt cele recrutate din rândul muritorilor care aveau obiceiul să calce prescripțiile morale prin înșelăciune, necinste și necredință, ca, de exemplu băcanul și măcelarul care dau lipsă la cântar, croitorul și cismarul care își înșală clienții, bețivul, călugării înșelători și cei care greșesc bând tutun sau încălcând legile moralei, femeia necinstită, hoțul, bogatul nemilostiv. Când aceeași scenă este zugrăvită la o mănăstire, (de exemplu la schitul Lainici), zugravii știu să pună accentul pe alunecările dela regula traiului monahal. Pe măsură ce ecoul luptei de clasă devine mai puternic în viața socială a regiunii pătrunzând în conștiința meșterilor vremii, conținutul « Judecății din Urmă » depășește însă treptat sensul

său moralizator. În bisericile mai modeste, ridicate de mica boierime, pentru care religia era încă un mijloc de a-și menține și afirma prestigiul față de contemporani, apar și alte categorii de păcătoși. Astfel, la Bârzeiu Magheru, ctitorie a Polcovnicului Ioan Magheru, fiul Popii Ioan Magheru, în 1825, sunt zugrăviți, «mâncătorul de pământ», care indică pe boierii asupritori și hrăpăreți, «mâncătorul satului», care întruchiează pe strângătorul de biruri, «pârcălabul» și «mămularul», adică bancherul zaraf burghez. În afară de aceste aspecte care redau contradicțiile dintre clase, se întâlnesc și unele preocupări de igienă, ca în cazul celor «care beau tutun nespălat», înfățișați la Cartiu. Apoi încep să apară, trecuți în rândul păcătoșilor, «cei care citesc în stele» și «cei care se turcesc» (biserica din Călugăreasa). Pe măsură ce ne apropiem de mijlocul veacului al XIX-lea, numărul păcătoșilor reprezentați crește într-o astfel de măsură, încât ei acoperă întreg spațiul acordat imaginii Infernului. În alte monumente, observăm din partea artiștilor o totală desinteresare față de nivelul artistic. Ceea ce primează în aceste opere este textul. Peretele întreg se transformă într'un spațiu acoperit de litere, printre care se întrezăresc abia trăsăturile convenționale, adeseori aproape informe, ale figurilor. Atât artiștii cu talent, cât și cei cu posibilități mai modeste de exprimare, se întrec, în această perioadă, să acorde cât mai multă importanță acestui subiect, prin care și unii și alții, indiferent de talent, găsesc prilejul de a vorbi în numele poporului și de a-i apăra interesele.

Reprezentarea «Judecății din Urmă» este foarte frecventă în iconografia rusă, începând din secolul al XVI-lea. Cercetătorii artei ruse leagă dezvoltarea acestei teme de curentul moralizator din timpul lui Ivan cel Groaznic. Ea s'a bucurat de un larg și deschis câmp de dezvoltare, din momentul când intră în uz decorarea pridvoarelor, (de pildă, pridvorul bisericii Bunei Vestiri din Moscova), fapt ce se va petrece peste un veac la noi. În pictura ucraineană din veacul al XVII-lea, decorarea pridvoarelor apare odată cu tendința narativă în iconografie și se menține până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. În această epocă, meșterii folosesc și în Rusia tema «Judecății din Urmă», pentru a-și exprima nemulțumirile de clasă, tratate într'un spirit de satiră, devenind uneori pretexte pentru lichidarea anumitor socoteli personale. Sub masca moralei teologice, artiștii ruși ascund dorința legitimă de a pedepsi și ridiculiza pe exploataorii poporului. Aceste ilustrări cuprind o serie de categorii de păcătoși întâlnite și la noi, ca de exemplu: morarul care înșeală la cântar, cârciumarul care își ispitește clienții cu votcă, boierii neînduplecați care apar în costume la modă alături de femei frivole caustic ridiculizate. Meșterii care au decorat bisericile din Iaroslavl, Romanov și Kostro, provin și ei din școlile de zugrăvie locale și sunt recrutați, ca și cei dela noi, dintre locuitorii orașelor și ai satelor. Pregătirea lor, ca și aceea a meșterilor gorjeni, este sumară și se traduce tot printr'o scădere a nivelului artistic. Din descrierile rămase dela Paul de Alep, asupra operelor executate de meșterii moscoviți în Muntenia și Moldova, aflăm că o vastă compoziție reprezentând «Judecata din Urmă» decora trapeza mănăstirii Mărgineni. Dispariția acestei scene, odată cu celelalte ansambluri executate de meșterii ruși, ne împiedecă să tragem astăzi concluzii precise asupra influenței exercitate de pictura feudală rusă asupra celei românești în maniera reprezentării scenei «Judecății din Urmă». Dezvoltarea acestei teme la noi coincide însă, cu data dela care meșterii ruși încep a lucra pentru clasa dominantă dela noi.

Căutând să găsim cauza care determină introducerea elementelor ce redau aspecte din viața locală în pictura secolului al XVIII-lea și în cea din prima jumătate a veacului al XIX-lea, observăm că această trăsătură nu este

proprie artei oficiale, sprijinite de domn și de biserică. Artă oficială s'a dezvoltat în secolele XIV—XVI pe două linii deosebite, un curent reprezentând arta dela curte, legată de picturile bisericii Sf. Nicolae Domnesc, și altul, reprezentând arta mănăstirească, de influență athonită, artă introdusă la noi și alimentată de meșterii care au lucrat la Vodița, Tismana și Cozia. Ansamblurile de pictură din veacul al XVI-lea cunoscute azi, se datoresc, în majoritatea lor, unor meșteri străini cum este Eratrudi, zugrav grec care lucrează la Stănești, sau Maxim Ieromonahul, care, împreună cu David și Radoslav, lucrează la bolnița Mânăstirii Cozia. În această epocă, în care manifestările culturii oficiale erau încă datornice unor centre de peste hotare, și orientate înafară, subliniind poziția cosmopolită a clasei dominante, contribuția meșterilor locali, care nu se poate să nu fi existat, va fi fost repede înăbușită de prestigiul și autoritatea artei străinilor, sprijiniți de curte și de biserică.

Abia la începutul veacului al XVII-lea, pictura cunoaște și ea unele transformări în care se observă înmulțirea elementelor datorite apariției din ce în ce mai vădite a meșterilor locali. În veacurile XIV—XVI, epocă de stabilitate a domnilor, de autoritate a bisericii, se poate vedea o concentrare a întregii activități artistice în jurul puținelor dar importantelor ctitorii domnești, a construcțiilor mănăstirești și a monumentelor întemeiate de unele familii cu trecere în stat, cum au fost de pildă Craioveștii. Pe măsură însă ce autoritatea domnului slăbește, la începutul secolului al XVII-lea, când Turcii intervin în schimbarea domnilor, sprijinind mereu alți pretendenți la tron, se ridică clasa marilor boieri, care devin posesori de pământuri, exploatate după același sistem feudal ca și moșiile domnului. Atât pe moșiile lor, cât și în târgurile ce încep să se desvolte, acești boieri clădesc biserici și case boierești pentru construirea cărora folosesc meșteri străini, dar și români. Fenomenul ne este confirmat, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, prin coexistența celor două personalități artistice bine cunoscute la noi în vremea aceea, Constantinos Grecul și Pârvu Mutul. În vreme ce primul păstrează legătura cu iconografia bisericii Sf. Nicolae Domnesc și respectă cu strictețe prevederile Erminiilor, în arta celui alt se observă afirmarea categorică a elementelor locale, manifestată în felul nou de a concepe portretul și în frecvența folosire a aspectelor inspirate din viața de toate zilele. În picturile dela Colțea se remarcă preocuparea acestui artist de a reproduce tipurile de costume specifice regiunii căreia îi aparținea (regiunea Pitești) și de a marca prin îmbrăcăminte diferențele de vârstă.

Pictorii de felul lui Pârvu Mutul se formează în școlile locale. Sporirea comenzilor creează condiții din ce în ce mai bune pentru înmulțirea meșterilor din țară. Numele acestora nu mai rămâne în anonim, ci se pot citi, fie în poemelnicele din proscomidie, fie în alte inscripții, ori în documente. Artă meșterilor locali culminează în ansamblurile dela Hurez, unde, deși Brâncoveanu dă lucrarea unei echipe condusă de grecul Constantines, întâlnim foarte mulți meșteri români.

Analiza picturilor acestei biserici lasă să se vadă coexistența celor trei tendințe, în vigoare pe atunci în arta noastră feudală, și anume: continuarea tradiției legate de sfera de influență bizantină, cultivată în bisericile veacurilor XIV—XVI; aportul important al meșterilor moscoviți, cărora li se atribue noua orientare a picturii, caracterizată prin pierderea stilului monumental și introducerea în pictura bisericilor a stilului icoanelor și miniaturilor, cât și printr-o mare libertate în interpretarea programului iconografic și contribuția meșterilor locali, manifestată atât în portret cât și în figurile sfinților, printr-o preocupare



sporită pentru observarea modelului. Prin folosirea elementelor scoase din viața reală, această contribuție imprimă artei timpului, un caracter popular.

Cercetările din regiunea Craiova ne-au permis să observăm puternica influență exercitată de mănăstirea Hurez, nu numai asupra bisericilor din stricta ei vecinătate, dar chiar și asupra celor situate în localități îndepărtate, cum este Baia de Aramă. De o mare însemnătate, în explicarea formației și evoluției artei feudale, este recunoașterea permanenței în timp a valorii culturale a celor mai înalte creații artistice, dintr'o epocă anumită. Din punct de vedere istoric, acestea nu servesc numai baza care le-a generat, ci, ca orice creație artistică superioară, își mențin importanța chiar și după înlocuirea cu o bază nouă. Acest fapt ne este confirmat de răsunetul pe care l'au avut câteva dintre monumentele importante construite la noi în epoca orânduirii feudale și de impresia făcută de ele asupra posterității. Pictura și arhitectura bisericii Sf. Nicolae Domnesc au servit ca model la construirea și decorarea unor serii întregi de biserici și mănăstiri, începând din secolul al XIV-lea și până la sfârșitul veacului al XVIII-lea. Planul așa zis sârbesc, introdus la noi în veacul al XIV-lea și realizat într'un monument ca mănăstirea Cozia, s'a împământenit și a creat școală în arhitectura românească. Prin decorația sa sculpturală, biserica episcopală din Curtea de Argeș, a transmis, mai ales monumentelor din secolul al XVII-lea un întreg repertoriu de motive inspirate din arta georgiană și armenească. Dar aceste monumente nu prezentau numai particularități de ordin artistic: ele aveau și o semnificație de ordin propagandistic. Înafară de cazurile în care se recunoaște dorința personală a domnitorului de a-și satisface înclinațiile artistice, voevozii, făcându-și ctitoriile cât mai mărețe și mai strălucitoare urmăreau să dovedească atât supușilor din interiorul țării, cât și aliaților și dușmanilor din afara granițelor, autoritatea și bogăția de care se bucurau. La seria monumentelor care ocupă un loc însemnat în dezvoltarea artei noastre feudale, suntem îndreptățiți să adăugăm azi, în urma cercetărilor noastre, și mănăstirea Hurez, care a exercitat o influență hotărâtoare asupra manifestărilor artistice din secolul al XVIII-lea și chiar până în prima jumătate a veacului al XIX-lea. Mănăstirea Polovraci, schitul Crasna, biserica din Baia de Fier, bisericile din Bălcești și Vădeni, păstrează ansambluri de pictură în care recunoaștem legătura cu arta dela Hurez menținută uneori chiar prin folosirea unor meșteri comuni, cum este cazul lui Ranite, la Vădeni.

Alături de influențele ce se recunosc în asemenea monumente, cercetările din regiunea Craiova, ne-au pus în prima jumătate a veacului al XIX-lea în contact cu o școală locală de pictură în care recunoaștem prezența a două grupuri de artiști.

Primul e format din meșteri recrutați din mediul călugăresc, din care fac parte zugravii Matei, Mihai și Radu Ierodiaconul, cel care și-a lăsat autor portretul la Cartiu. Artă lor se caracterizează prin păstrarea vechii iconografii a Hurezului, pe care o simplifică reducându-o la scenele principale. Portrețiști talentați, ei se dovedesc dibaci interpreți ai fizionomiilor și foarte sensibili la armonizarea colorilor costumelor, după cum se vede din bisericile Ciocadia, Bârzeiu Magheru și Cărbunești. Cel de al doilea grup este alcătuit din artiști mai puțin stăpâni pe tehnica lor, care ne-au lăsat însă o artă cu mult mai originală. Sunt meșteri români, care lucrează întotdeauna în colective mari, în care întâlnim și femei. Artă lor, după cum am văzut din analiza picturilor exterioare dela Călugăreasa, deși adeseori naivă, este plină de pitoresc. Robustă și lipsită de artificialitate, ea s'a dezvoltat în strânsă legătură cu viața.

100

Biografia noastră artistică a observa în pictura religioasă și mai ales în portretul cu tendință laică, începuturile stilului realist afirmat în pictura contemporană a secolului al XIX-lea. Studiul mai adâncit al manifestărilor de artă feudală și în special al creațiilor meșterilor locali, dovedește că spiritul realist al poporului își găsește prilejuri de afirmare chiar și în arta religioasă. Acest fenomen ne îndreptățește așa dar să urmărim coexistența celor două culturi, cea a clasei dominante, reprezentată prin arta oficială susținută de biserică și de stat și cea a clasei exploatate, cultivată de meșterii români în cadrul școlilor locale. Teza leninistă a coexistenței celor două culturi în orice fază de dezvoltare a societății împărțite în clase se dovedește a fi valabilă și pentru evoluția artei feudale românești. Pe măsură ce revendicările clasei exploatate devin mai acute, elementele realiste se afirmă cu tot mai multă putere în arta meșterilor locali. În vreme ce reprezentanții picturii laice din secolul al XIX-lea, își desfășoară activitatea, atât în portrete concepute în spirit occidental cât și în ansambluri religioase, în care elementele de artă apuseană iau locul vechii picturi de tradiție bizantină, meșterii locali cultivă o artă în strânsă legătură cu viața, izvorâtă din spiritul sănătos al poporului. Pictura laică românească găsește astfel în creațiile realiste ale meșterilor populari un puternic punct de sprijin.





ARTĂ  
PLASTICĂ





# CONTRIBUȚII LA ISTORIA INCEPUTURILOR PICTURII ROMÂNEȘTI\*

de REMUS NICULESCU



istoriografia noastră artistică situa perioada de laicizare a picturii românești în jurul anului 1830, punând acest fenomen în legătură în deosebi cu activitatea pictorilor străini care ne-au vizitat țara sau care s'au stabilit pentru un timp mai îndelungat la noi. Cercetări recente, la care se adaugă unele date cunoscute, însă insuficient valorificate, ne îngăduie să stabilim acestui proces istoric un punct de plecare cu mult anterior aceluia dela care se obișnuia a se porni până acum. Această schimbare a cronologiei artistice nu este decât o confirmare a legăturii nedesmințite dintre evoluția economico-politică a societății noastre, intrată, mai ales după 1774 într-o nouă fază, și curentul de înnoire culturală care a cuprins, alături de celelalte forme ale suprastructurii, și viața artistică. Pe de altă parte, însăși continuitatea tradiției noastre artistice apare acum într-o nouă lumină. Între vechea artă religioasă în sânul căreia elementele realiste sunt într-o continuă dezvoltare, și arta unor pictori ca Lecca sau Negulici își află locul acum un întreg capitol, în cea mai mare parte necunoscut, din istoria picturii românești.

Dacă momentul formării unei noi conștiințe artistice, îndreptate în deosebi spre valorile realiste, laice, trebuie așezat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, nu e mai puțin adevărat că primele semne ale acestei orientări se întâlnesc cu mult mai devreme, în sânul orânduirii feudale, fără a avea însă caracterul compact de mai târziu și nici forța necesară instaurării unui nou fel de a înțelege arta. Astfel, la 1562, când Despot Vodă, domnul Moldovei, peți pe una din fetele Chiajnei, solii săi, boierii Avram și Moțoc, se întoarseră nu numai cu inelul, dar și cu «chipul logodnicei» (*icone sponsae*)<sup>1</sup>. Este primul portret privat de care pomenește până în prezent istoria noastră. Nu ni se dă și autorul, dar presupunem că era un italian, foarte probabil din Veneția, cu care țările noastre se aflau în legături de comerț încă de pe vremea când Lăpușneanu căuta acolo zugrăvi pentru bisericile sale<sup>2</sup>. Despot însuși arătase interes pentru pictură chiar din prima zi a domniei sale. Îndată după înfrângerea lui Lăpușneanu, la 31 Octombrie 1561, el ceru unui pictor, pe care s'ar putea să-l fi adus cu sine din Transilvania sau chiar mai de departe, să immortalizeze acest eveniment printr-o mare compoziție murală: «După izbândă, Dispot cu Laschi Liavul și cu Anton, cu toată oastea, au mers la Suciavă și au pus de au zugrăvit pe pereți la ulița ce să cheamă Ulița Tătărească, războiul lui Dispot cu Alexandru Vodă,

\* Comunicare prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 18 Iunie 1952.

<sup>1</sup> Doc. Hurmuzaki, II, p. 410 și N. Iorga, Contribuții la Istoria Munteniei, București, 1896, p. 3-4.

<sup>2</sup> Bul. Com. Mon. Ist., 1910, p. 66.

chipurile căpitanilor osăbi de a domnilor, cu mare meșterșug scrise chipurile hatmanilor și anume; care zugrăvitură și scrisoare cu vreme au căzut și s'au șters»<sup>1</sup>.

Era vorba deci de o frescă laică, în care personajele, portretizate după natură, figurau cu adevăratele lor trăsături. Câțiva ani mai târziu, în 1574, însuși « Paolo Caliar, pittor veronese » ar fi lucrat pentru curtea domnitorului muntean Alexandru al II-lea, fiul lui Mircea Ciobanul<sup>2</sup>. Comanda s'ar fi făcut prin intermediul Mariei Vallarga, cumnata principelui român, care trăia retrasă într-o mănăstire dela Murano<sup>3</sup>. Tot atunci, un călător polonez, care a vizitat Muntenia prin 1574—1575, Martin Strykowski, afirmă a fi văzut, în palatul lui Alexandru Vodă din București, și anume în iatacul domnesc, un portret al lui Ștefan cel Mare cu corodană regală pe cap și un toiag în mână<sup>4</sup>. Dincolo de munți, în Transilvania, Ștefan Bathory avea ca pictor de curte pe un român, Toma Turbulea (« Turbulya »), pe care, ajungând rege al Poloniei, îl înnobilă, cu prenumele « Czegan » dăruindu-i o casă scutită de dări la Alba Iulia, în strada Cărmidarilor, precum și o vie la Valea Vinului<sup>5</sup>.

La sfârșitul secolului următor, Constantin Brâncoveanu, sfătuit desigur și de unchiul său Stolnicul Constantin Cantacuzino, care studiasse la Padova și la Veneția, trimise un grup de tineri să învețe pictura în orașul lagunelor. Despre aceștia ne vorbește în cartea sa Antonio Maria del Chiaro: « Imi aduc aminte că am văzut un tânăr servitor al Casei Cantacuzene, care învățase așa de bine să deseneze cu pana, încât desenele făcute de el păreau gravate în aramă. Un altul încă (frate de negustor cunoscut aici în Veneția de către unii din aceia care negociază cu comercianții valahi) isbutește destul de bine în pictură, până într'atâta încât a copiat cu multă exactitate unele tablouri religioase în Veneția, și, întors apoi în Valahia, a făcut felurite picturi printre care un sfânt Francisc îngenunchiat în momentul primirii stigmatelor, care se vede în altarul lateral pe mâna dreaptă când intri în altarul cel mare al bisericii noastre din Târgoviște »<sup>6</sup>.

Portretele murale și poate chiar busturile sculptate pe care La Motraye<sup>7</sup> le admira în 1713 în Palatul dela Mogoșoaia, regăsite de Sulzer, câteva decenii mai târziu, deteriorate și slujite în așezarea părăsită a Brâncovenilor<sup>8</sup>, trebuie puse în legătură, cel puțin în parte, cu activitatea acestor artiști, ca și picturile istorice care împodobeau palatul domnesc din București. Una dintre acestea din urmă, ne spune Del Chiaro, ar fi înfățișat o călătorie a lui Brâncoveanu la Constantinopol, din 1703<sup>9</sup>.

Cu cât înaintăm în secolul al XVIII-lea, știrile de acest fel se înmulțesc. La 1734 un călător francez, Jean Claude Flachet, are cuvinte de laudă pentru Andronachi Vlasto, secretarul lui Constantin Mavrocordat. « M. Andronaqui », « om de geniu, protector al artiștilor și al oamenilor de litere » — ne asigură Flachet — « avea o bibliotecă numeroasă și bine aleasă, mai multe tablouri de preț, câteva sculpturi admirabile, o mulțime de unelte de toate soiurile, precum și un număr de mecanisme ciudate pe care le adusese din Germania sau din Anglia »<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> M. Kogălniceanu, *Letopisețele*, I, București, 1872, p. 430.

<sup>2</sup> G. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 513; *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1910, p. 66.

<sup>3</sup> N. Iorga, *Contribuții la Istoria Munteniei*, București, 1896, p. 8 și 107.

<sup>4</sup> B. P. Hasdeu, *Arhiva istorică a României*, II, București, 1865, p. 8.

<sup>5</sup> *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1910, p. 43—44.

<sup>6</sup> *Istoria delle moderne rivoluzioni della Vallachia*, Venezia, 1718, p. 41—42.

<sup>7</sup> La Motraye, *Voyages*, II, Haga, 1727, p. 217—218; cf. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 519—520.

<sup>8</sup> Fr. Josef Sulzer, *Geschichte der Transalpinischen Daciens*, I, Wien, 1781, p. 300.

<sup>9</sup> N. Iorga, *Istoria Românilor prin călătorii*, II, București 1928 p. 107.

<sup>10</sup> N. Iorga, *Știri nouă despre biblioteca Mavrocordaților și despre viața muntenească în timpul lui Constantin Mavrocordat*, București 1926, p. 20—23.

Firească este acum apariția zugravilor care treceau cu ușurință dela pictura bisericească la portret și chiar la compoziția laică. Printre ei trebuie numărat și acel Radu Zugravul al cărui caiet de schițe, găsit de maiorul Pappazoglu la mănăstirea Bunea, se păstra în colecția lui Kogălniceanu<sup>1</sup>. Caietul cuprindea pe lângă schițele făcute în vederea unor picturi murale și câteva portrete tratate într'un stil cu mult mai liber. O domniță valahă<sup>2</sup> este înfățișată într'un costum de vânătoare, purtând pe umăr tolba cu săgeți și în mână stângă arcul. Costumul este dela începutul secolului al XVIII-lea: vestmânt larg deschis peste o rochie încheiată până la brâu cu mai mulți nasturi, turban înalt, șalvari, papuci. Dacă fața este desenată schematic, ca de mâna unui artist obișnuit cu stilul convențional al picturii religioase, corpul este tratat în schimb mai realist, cu o justă indicare a volumelor. Kogălniceanu, deși posesor al unui adevărat muzeu, al cărui catalog a fost descoperit de curând<sup>3</sup> nu avea idei clare în privința stilurilor artistice. Indicațiile sale asupra celorlalte desene din caietul lui Radu Zugravul sunt totuși prețioase. «Colecțiunea întreagă — scrie Kogălniceanu — formează o adevărată școală a picturii religioase pentru bisericile ortodoxe. Stilul este acel bizantin, pe care-l găsim în mai toate bisericile noastre, mai ales acele dela sat (sic). Unele din aceste desene însă se văd inspirate din stilul bizantin german (sic) sau din acele ale vechilor maeștri italieni». Ce înțelegea Kogălniceanu prin «stilul bizantin german» se vede mai departe, când ni se vorbește de acuarelele lui Radu Zugravul inspirate din Apocalipsul lui Dürer. Radu Zugravul căruia i se mai spunea și Radu Dascălul — «cântărețul», credea Kogălniceanu, «dascălul de zugravi» am propune noi — era de fel din București și făcea parte dintr'o familie de pictori. Tatăl său, Mihai, mort în 1770, trecea drept unul dintre cei mai iscusiți zugravi de biserici ai vremii. Un alt caiet, aflat astăzi la Biblioteca Academiei R.P.R.<sup>4</sup>, cuprinde un mare număr de desene, datorite atât lui Radu Zugravul, cât și lui Mihai, la care se adaugă și alte câteva de un Avram Zugravul, printre care și două chipuri de domnițe, vădind prin individualizarea fizionomiilor și prin libertatea molatecă a gesturilor aceeași tendință de trecere dela bizantinism la arta modernă<sup>5</sup>.

În a doua jumătate a veacului, prin 1764, Scarlat Sturdza, un tânăr moldovean aflat pentru studii la Leipzig, execută un portret laic, putând fi socotit prin aceasta primul pictor moldovean modern. Este chipul lui Nichifor Theotokis, un erudit călugăr grec, care venise acolo dela Constantinopol pentru a publica o lucrare. Portretul reprodus printr'o gravură de Schendelmeyer, fu publicat mai târziu, în 1804, ca frontispiciu al geografiei lui Theotokis apărută la Viena<sup>6</sup>. Un distih grecesc tipărit sub gravura lui Schendelmeyer, exprimă sentimentele pictorului față de modelul său, în care acesta vedea un adevărat maestru. «În fața ochilor, ilustre Theotokis, ai pictura lui Scarlat Sturdza, care te poartă înlăuntrul inimei». Portretul, lucrare de amator, desigur, presupune totuși cunoștințe pe care Sturdza le va fi câștigat în cursul celor doi ani petrecuți la Leipzig. Theotokis, chemat la Iași de Grigore Ghica, pentru a reorganiza școlile, rămâne puțin în Moldova, trecând apoi în Rusia, unde avea să devină episcop al Astrahanului. Odată cu el trebuie să se fi întors în țară

<sup>1</sup> Mihail Kogălniceanu, Colecțiune de modeluri de pictură religioasă de dascălul Radu Zugravul, în «Revista pentru istorie, filologie și arheologie», București 1883, p. 33—37.

<sup>2</sup> Reprodus în G. Călinescu, Istoria Literaturii Române dela origini până în prezent, București, 1941, p. 69.

<sup>3</sup> Die Gemälde Sammlung Sr. Excellenz des Ministers a. D. Michael von Kogălniceanu in Bukarest. Köln, 1887.

<sup>4</sup> Ms. Rom., 4602.

<sup>5</sup> Cf. și Arcades, 1947, p. 25—36.

<sup>6</sup> Biblioteca Acad. R.P.R., II 13253.



și Scarlat Sturdza, pe care-l întâlnim apoi, în 1775, ca membru al Epitropiei Școalelor<sup>1</sup>. El își va clădi, prin 1730, un rând de case «după cel mai rafinat gust european» (ein so schönes ganz nach dem feinsten europäischen Geschmack eingerichtetes Haus) cum nu se mai văzuse până atunci în Iași<sup>2</sup>. Planul, din nefericire foarte sumar, al acestor case, se găsește la Biblioteca Academiei R.P.R.<sup>3</sup>. La izbucnirea războiului din 1787, Scarlat Sturdza plecă urmat de toți ai săi în Rusia.

Este anul în care, în Muntenia, Nicolae Mavrogheni îngădui «zugravilor de subțire», adică pictorilor, să alcătuiască o breaslă proprie. O breaslă a zugravilor<sup>4</sup> — în care pictorii figurau alături de simplii «nacași», vopsitori de case și acoperișuri — luase ființă încă din 1776, sub Alexandru Ipsilanti, fiind confirmată apoi de Mihail Suțu, în 1785. Acum însă artiștii erau diferențiați de meșteșugarii boiangii și vopsitori, cu care opinia publică îi va confunda totuși adesea chiar și mai târziu. Iată actul de constituire al breslei din 1787:

«Între alte meșteșuguri trebuincioase obștei fiind și unul al meșterilor zugravi și nacași pe cari găsim Domnia Mea fără nici un fel de rânduială, din care pricină mulți dintre cei ce aveau trebuințe a lucra acest meșteșug se înșela, se păgubea și li se strica lucrul de către cei ce numai cu numele era meșteri, și nu știa meșteșugul desăvârșit, vrut-am Domnia Mea, ca după toate alte bresle să se pună și acest meșteșug în orânduială, pentru folos de obște, spre a lipsi acele înșelăciuni, și după a nacașilor jalbi și cereri, am fost orânduit nacașbașa pre loniță, atât peste nacași cât și peste zugravi, dându-i cartea Domniei Mele cu ponturile și povățuire cuviincioasă. Dar după aceasta, în urmă, meșterii ce sunt zugravi vin cu jalbă înaintea Domniei Mele și arătându-ne că meșteșugul lor este deosebit și că nu poate fi tot la o rânduială cu nacașii, cerând a li se orândui lor un deosebit arhi-zugrav, am cercetat Domnia Mea aceasta și am găsit cererea lor cu cale, pe cari deosebindu-i din nacași, înaintea Domniei Mele își aleseră pe Gheorghe Venier ca să fie arhi-zugrav peste meșterii zugravi, iar loniță nacașbașa să rămână peste nacași, fără de a nu avea a face cu zugravii. Pentru care-i dăm volnicie numitului arhi-zugrav mai întâi să cerceteze câți vor fi vrednici de meșteri cu știința meșteșugului deplin și intrați la vreo orânduială de dajdie, să facă foaie de numele lor și cu mahalaua unde locuiesc»<sup>5</sup>.

Constituirea breslei avea deci în primul rând scopuri administrative și fiscale. I se va încredința însă și controlul învățământului artistic care se făcea în atelierele private, căci documentul lui Mavrogheni adaugă și obligațiunea «ca atunci când vreunul din zugravii cei învățați vor tocmi un lucru din cele mai mari, arhi-zugravul să aibă a rândui lângă acel zugrav învățat, și calfă sau ucenici din cei mai proști, spre chiverniseală». Vom reține deci această coloratură pedagogică a funcțiilor breslei, recunoașterea oficială a meșteșugului de pictor printre celelalte meșteșuguri utile, precum și stabilirea distincției dintre artă și meseriile cu care aceasta fusese confundată până atunci.

Venețian de origine, primul «arhi-zugrav» se trăgea dintr-o veche familie de artiști. Se citează un Pietro Venier, pictor mort la Udine în 1737 și un Michelangelo Venier, sculptor venețian (1707—1780), care s'ar fi numit la origine Chierghin. Fiul acestuia, Felice Venier (1750—mort după 1817) era tot sculptor,

<sup>1</sup> N. Iorga, Almanahul Graficei Române, 1927, p. 29; de asemenea N. Iorga, Istoria Literaturii Române, București, 1933, ed. a II-a, III, p. 24 și 29.

<sup>2</sup> Andreas Wolf, Beiträge zu einer statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau, Hermannstadt, 1805, I, p. 240—247.

<sup>3</sup> Doc. CXI, 147.

<sup>4</sup> V. A. Urechia, Istoria Românilor, I, p. 94.

<sup>5</sup> V. A. Urechia, Istoria Școalelor, București, 1892, I, p. 75—76.

lucrând la Padova și Trieste sub vechiul nume părintesc. Giorgio Venier se afla în Muntenia încă de pe vremea domniei lui Mihail Suțu care numește în 1786 pe «lordache Vechier zugravul ca să vie pe la toate monastirile de obștie din fiecare județ, unde să aibă a drege și a îndrepta chipurile ctitorilor pe unde vor fi stricate»<sup>1</sup>.

Aceluiași Venier i-a fost atribuit un tablou înfățișând ceremonia suirii pe tron a lui Nicolae Mavrogheni<sup>2</sup>. Scena se petrece într-o încăpere a palatului domnesc din București, în care domnitorul, așezat sub un baldachin, ascultă de pe tronul cu două trepte citirea firmanului de domnie, înconjurat de boierii curții, care, cu giubelele lor multicolore, formează două grupuri compacte de o parte și de alta a tronului. Compoziția, nesemnată, este opera unui pictor cu desăvârșire străin de canoanele picturii bisericești, amintind prin colorit și atmosferă lucrările maeștrilor picturii de gen din Veneția secolului al XVIII-lea.

Prezența acestui pictor italian în țara noastră era un stimulent și un exemplu pentru băștinași. Din aceeași epocă datează un alt tablou, nestudiat până astăzi, datorit zugravului Grigorie, reprezentând pe Nicolae Mavrogheni împărțind daruri oștirii gata a merge la război contra Austriacilor.

Opera, foarte naivă, negreșit, dar prețioasă în multe privințe, a lui Grigorie Zugravul, a fost descoperită în 1889, la Mănăstirea Căldărușani<sup>3</sup>. Este o compoziție alegorică în două registre: deasupra domnitorului, așezat pe un tron aurit, pe un fel de colină acoperită cu un covor, se vede o cruce înconjurată de inscripții, având la stânga soarele și la dreapta o semilună, iar mai sus, pe Iisus Christos între Fecioara Maria și Sfântul Nicolae, cu partea de jos a trupurilor ascunsă în nori.

Registrul inferior este cu mult mai dezvoltat. La dreapta lui Mavrogheni, în picioare, se vede un grup de ispravnici tineri cu calpacuri negre pe cap, iar la stânga sa, membrii divanului, purtând calpacuri roșii mai mari. În spatele ispravnicilor, pe un deal, se află mai mulți artileriști. Mavrogheni ține în mână dreaptă o apărătoare pe care o întinde unuia dintre ispravnici, iar în stânga o pungă cu bani. Poartă cucă și vestmânt negru, căptușit cu samur, sub care se vede un alt vestmânt de asemenea negru, încins cu un șal în care sunt prinse un pistol și un hanger. La picioarele tronului, mai multe pungi pline dintre care unele revărsate au menirea de a demonstra munificența lui Mavrogheni. Restul tabloului este ocupat de trei armate. Din stânga, urcând prin spatele tronului spre dreapta, începe armata turcească, întâmpinată sus de primele rânduri ale coloanei austriace. În dreapta, jos, un alt grup de militari, de astă dată români, are în fruntea sa pe Hagi-Manole și pe un alt boier, care înfățișează printului un cap omenesc ținut de păr cu mâna dreaptă, în timp ce cu stânga aduce de piept un prizonier austriac. Dedesubt, mai multe inscripții ne vorbesc, în versuri elinești, despre războaiele lui Mavrogheni. Una din ele indică pe autorul tabloului: «de Grigorie Zugravul 1 Ianuarie 1789»<sup>4</sup>. Iată deci încă un artist român, un pictor care se încumetă a face compoziții istorice, înainte de 1800. El este unul din aceia care tind să-și înnoiască stilul, păstrând însă mult din vechea viziune religioasă. Tabloul său este de fapt o mare icoană, în care sfinții ocupă un loc restrâns, fie și în registrul superior, lăsând spațiul principal personajelor și întâmplărilor contemporane.

<sup>1</sup> V. A. Urechia. Istoria Școalelor, București, 1892, I, p. 75—76.

<sup>2</sup> O copie în colecția Bibliotecii Acad. R.P.R.

<sup>3</sup> Théodore Blancard, Les Mavroyeni, Paris, 1903, p. 307—313.

<sup>4</sup> Ulei, pe pânză, 110×1500 mm.

Cam tot pe vremea lui Mavrogheni trebuie să fi venit în țară și ciudatul zugrav și « filosof » Theodor Chirangheleu<sup>1</sup>. Biografia acestui interesant personaj care va avea un rol în dezvoltarea artelor plastice la noi, surprinde prin multe trăsături. Născut în insula Naxos la 1755, învață de tânăr greaca veche, italiana și araba. « Cunoscând sistema academică a lui Plato — ne spune biograful său Gh. Asachi — și cea peripatetică a lui Aristoteles, el mai ales se ținea de a lui Socrates, cu a căruia fizionomie semăna ». Asemenea străvechiului înțelept, care era sculptor, deprinse o artă spre a-și câștiga existența. Se făcu zugrav de icoane și de portrete, fără să fi trecut pe la vreun maestru, redescoperind totul singur, până și rețetele privitoare la amestecul culorilor. Spre a putea călători, se îmbarcă pe un vas de comerț ca grămătic. Vizită Grecia, Egiptul, Italia, pe aceasta din urmă « cu Platon în mână ». Scăpat din mâinile unor « lotri » care l'prinseseră lângă Padova, cu scopul de a-l atrage în rândurile lor, ajunse la Viena, de unde după ce asistă la triumful Mariei Tereza, trecu în Țara Românească, intrând, desigur, în breasla zugravilor « de subțire ». Aici meșteșugul său pare a-i fi adus oarecare faimă. « Mai ales la portrete nimerea nu numai trăsăturile fizionomiei — ne spune Asachi — ce încă întipărea caracterul și sentimentul originalului; în toate se vedea semne de un talent original, carele, de lar fi practisit în țara artelor, s'ar fi făcut poate mai faimos decât mulți dintre contemporanii săi. Însă Chirangheleu nu avea ambiție nici de laudă nici de argint. Astă artă o practica după un sentiment firesc și prin ea întâmpina nevoile unei vieți cumpătate și spre a ajuta pe alții mai meseri decât dânsul. El niciodată nu statornicea prețul icoanelor sau al portretelor, lua ce i se da, și uneori înturna parte din bani ce i se părea peste agonisita sa ».

Ceasurile libere și le petrecea în convorbiri instructive, studiind filosofii antichității sau audiind vreun curs. Sub Constantin Ipsilanti se afla în Muntenia, căci în 1803, ambasadorul Republicii Franceze, generalul Sebastiani, în drum spre Constantinopol, îl întâlnește la București și îl luă cu sine ca tălmăci. Pe culmea munților Balcani, Francezul l'ar fi întrebat: « Cetățane Chiranghelee! Care ți-e patria? » — « Cetățane Sebastiani! — l'ar fi răspuns acesta — ar trebui să ne suim mai presus decât norii ca să poci vedea patria mea ce este tot pământul! » — « Ai mulți compatrioți, dar precum văd puțin folos. » — « Nu mulți pentru unul ci fiecare pentru toți să ostenim! » ar fi încheiat Chirangheleu.

La Constantinopol originalul călător se folosi de prilej pentru a vizita monumentele artistice. Ar fi executat și o vedere a Sfintei Sofia pentru Sebastiani. Cum însă generalul îi ceruse să devină și artilerist, spre a lua parte la bombardarea unei flote intrată în Dardanele, Chirangheleu preferă să se întoarcă la București, unde relua meșteșugul zugrăviei și ascultă cursurile elinești de filosofie ale lui Neofit Vamva, alături poate, de Dinicu Golescu, traducătorul de mai târziu al uneia din operele profesorului grec<sup>2</sup>. Auzind apoi că la Iași s'a deschis o școală de inginerie, se strămută acolo în 1815, și se înscrie la cursuri printre nevârstnicii auditori ai lui Asachi, deși el însuși trecuse de 60 de ani. Nu era de altfel singurul student întârziat înscris la școala din Iași. Tot acolo veneau gravorul Condoleu și poetul Daniel Scavinschi, amândoi oameni în vârstă<sup>3</sup>.

În Moldova, Chirangheleu pictă cele mai însemnate lucrări ale sale: Decorația « în stilul clasic » a palatului dela Socola al lui Mihai Sturdza și, la

<sup>1</sup> Gh. Asachi, Chirangheleu, filosof cosmopolit în Moldova, în « Calendar pentru Români », 1848, p. 63—70.

<sup>2</sup> Elementuri de filosofie morală, București, 1837.

<sup>3</sup> Adaos literar pentru abonații la Monitorul Oficial al Moldovei. Iași, 1861.

cererea lui Asachi, o compoziție în ulei, « Ștefan Vodă înaintea Cetății Neamțu », după originalul lui Felice Giani adus de Asachi dela Roma. Din nefericire tabloul lui Chirangheleu fu sfâșiat cu iataganele de ieniceri în 1821, în timp ce acesta lupta vitejește de partea Eteriștilor încercuți la Sculeni. După înfrângere, bătrânul de 70 de ani fu silit să se refugieze peste Prut, în Rusia, și se stabili la Odessa, unde un frate al său, neguțător, strânsese o mare avere. Chirangheleu, liber cugetător cu idei generoase, nu se putea împăca însă cu felul de viață al fratelui negustor. Băgând de seamă că « sistema meșteriei aceleia era egoismul », artistul își părăsi fratele și se întoarse în Moldova, la 1835. De astădată filosoful zugrav adaugă la îndeletnicirile sale și pe aceea de medic empiric, vindecându-și bolnavii prin leacuri alcătuite din buruieni.

Curând, la întemeierea Școalei de Arte și Meserii a lui Asachi, i se dă catedra de « desen lineal și ornamenturi ». Asachi ne spune că « deși trăda (preda) mehanicele învățături, totuși la încheierea fiecăreia părți de Duminică, după metoda Atic, aduna în jurul său pe acea junime și îi istorisea tâmplări sau da învățături practice și folositoare, încât era iubit și respectat pentru caracterul cel voios atât de rar la oamenii ce ajung la adânce bătrânețe ».

În ultimii săi ani, nonogenarul care avusese o constituție de fier, începu să sufere de un rău cronic pe care-l trata cu infuzii de cucută și cu arsenic. Cu mintea mereu limpede, continuă să-și părăsească bordeiul de pe malul Bahluiului, nu numai pentru a veni la piață după alimente, dar chiar și pentru a preda cursurile sale de desen. Citea gazetele și comenta evenimentele zilei, sorbind apă rece și făcând paralele, ca un nou Plutarh, bunăoară între Alexandru și Napoleon sau între O'Connell și Grachus. Muri la Spitalul Sfântul Spiridon, în ziua de 16 Iulie 1847, fiind însoțit la groapă de un singur tânăr, desigur D. Gusti, care avea să deplângă în anul următor și moartea lui Lemeni.

Pitoreasca figură a lui Chirangheleu merită o atenție deosebită. El nu este un simplu meșteșugar necultivat, ci un gânditor cu idei înaintate pentru vremea sa, la care arta, destul de evoluată după cum se afirmă, — căci din nefericire nu ne-a rămas nici o lucrare după care să-l putem judeca — se integra într-o sistemă proprie de cugetare, din care nu lipseau, cum am văzut, aspirațiile de libertate manifestate prin participarea la lupta dusă de Eterie împotriva jugului otoman. Este primul nostru artist la care se poate vorbi de o conștiință cetățenească, și cel dintâi despre care se știe că a participat la o mișcare socială, la lupta de eliberare a popoarelor balcanice de sub asuprirea imperiului turcesc. Refugiul său în Rusia este de asemenea semnificativ, ca și acela al atâtor dintre patrioții epocii, care vedeau în marele popor dela răsărit un sprijin puternic în lupta lor pentru libertate.

Alături de Chirangheleu, întâlnim în București, în primii ani ai secolului al XIX-lea și alți pictori, atât români cât și străini, veniți din diferitele provincii ale Imperiului Austriac. Numărul lor, relativ mare pentru acea epocă, dovedește că în Muntenia exista o mișcare artistică și un public în stare a le prețui meșteșugul.

Domnitorul însuși, Constantin Ipsilanti (1802—1806), fiul acelui Alexandru Vodă<sup>1</sup> pe care Pietro Metastasio îl lauda, într-o scrisoare din 1777, pentru năzuința sa de a urma, prin înfăptuiri culturale, pilda Ecaterinei a II-a<sup>2</sup> era un mare iubitor de tablouri. În tinerețe avusese drept dascăl pe învățatul abate Panzini,

<sup>1</sup> Domn al Munteniei, 1774—1782; 1796—1797 și al Moldovei 1786—1788.

<sup>2</sup> N. Iorga, *Istoria Românilor prin călătorii*, II, ed. a II-a, București, 1929, p. 215—216.



editorul lui Giannone, și se făcuse vestit prin fuga sa la Viena, de unde îl aduse îndărăt Enăchiță Văcărescu, poetul, care explică într'un loc această escapadă prin «căldura vârstei și râvna vederii»<sup>1</sup>. Era, ne spune un contemporan, «cel mai amabil și mai instruit tânăr grec»<sup>2</sup>, cunoscător al limbilor clasice și moderne.

Ajuns mare dragoman al Porții, la 1798, Constantin Ipsilanti cumpără dela cetățeanul Florenville o mare colecție de tablouri, pe care nu le plătiase încă nici în 1803, când încercă să restituie neguțătorului francez 24 de pânze, refuzate însă de acesta, întru cât n'ar fi constituit decât «rebutul» colecției sale. Ipsilanti era așa dar un cunoscător. Numai pentru patru din tablourile lui Florenville, cineva ar fi oferit, cu alt prilej, 10 până la 12 mii de piaștri<sup>3</sup>. Discuția a continuat până către sfârșitul domniei lui Ipsilanti. La 25 Decembrie 1805, Ruffin, agentul Franței din Constantinopol, cerea lui Talleyrand sechestrarea banilor pe care domnitorul român îi avea depuși la o bancă din Viena. Colecția întreagă este prețuită de astădată la 75.000 de franci<sup>4</sup>. Nu știm ce s'a făcut apoi cu ea. S'ar putea ca Ipsilanti să o fi luat cu sine în Rusia, unde s'a refugiat în 1807. În orice caz, existența ei, fie și temporară, în palatul din București, trebuie să fi constituit un prilej prețios de experiență pentru artiștii și iubitorii de artă ai vremii.

Despre o parte din pictorii care se aflau în București în timpul domniei lui Constantin Ipsilanti, aflăm câte ceva din registrul supușilor austriaci pe anul 1804, care notează la categoria «Mahlers» nu mai puțin de 5 nume:

1. Michael Töpler, născut la Töplitz, în Boemia, catolic, căsătorit.
2. Anton Uhr, născut tot la Töplitz, de confesiune evanghelică și de asemenea căsătorit.
3. Dumitru Petrovits, născut la Pesta, de religie «altgläubig» (ceea ce ne încredințează că era sârb, după cum îl arată și numele), căsătorit.
4. Vasile Radu, născut la Resinari (Rășinari), ortodox, necăsătorit.
5. Nicolai Rubin, născut la Ströbitz, în Moravia, ortodox, necăsătorit<sup>5</sup>.

Cu excepția lui Töpler, ceilalți patru artiști sunt încă pentru noi niște simple nume. De numele lui Mihail Töpler se leagă însă o operă artistică destul de întinsă, datând dintre 1800, an în care îl întâlnim la București, semnând un portret al lui Alexandru Moruzzi<sup>6</sup> și 1818, data probabilă a portretului lui Ion Caragea, gravat de Blasius Höfel ca frontispiciu la codicele de legi al acestuia<sup>7</sup>. Înainte de 1803, Töpler trecuse și prin Iași unde a pictat chipul Mitropolitului Iacob Stamati, reprodus printr'o gravură de Philipp Kniescheck<sup>8</sup> pentru cartea lui Wolff asupra Moldovei. La București, el pictează portretul lui Constantin Ipsilanti, păstrat într'o copie de Chladek din 1847, pe acel al soției voevodului, Safta, precum și numeroase alte portrete de bărbați și femei din protipendada bucureșteană. O parte din aceste opere se află expuse la Galeria Națională, vădind

<sup>1</sup> Istoria Imperațiilor Otomani, în A. P. Harian, Thesaurul de monumente istorice, II, București, 1864, p. 287.

<sup>2</sup> Jacques Dellawey, Constantinople ancienne et moderne. Trad. A. Morellet, I, Paris, an VII, p. 171; N. Iorga, Istoria Literaturii Române, ed. a II-a, III, partea I, București, 1933, p. 35.

<sup>3</sup> Doc. Hurmuzaki, Supl. I, II, p. 293-294.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>5</sup> Doc. Hurmuzaki, XIX, II p. 224-228.

<sup>6</sup> V. A. Urechia, Istoria Românilor, V, București, 1893, p. 458.

<sup>7</sup> Biblioteca Acad. R.P.R., Cabinetul de Stampe, Inv. 3559.

<sup>8</sup> Ibidem, Inv. 3869.



*Mihail Töpler: Portretul Generalului Miloradovici  
(Muzeul Româno-rus)*

însușiri artistice cu totul remarcabile, precum și o pregătire corespunzătoare, câștigată probabil la Academia de Arte Frumoase din Viena. Sunt mai ales portrete de femei, în rochiile « empire » ale epocii, la care bijuteriile și șalurile adaugă o notă orientală, înfățișate uneori pe un fond de peisaj schițat sumar sau estompat în umbră. Cu subtile efecte de lumină, ele au ceva din grația portretului englez din secolul al XVIII-lea, apropiere foarte explicabilă de altfel, pictura engleză exercitând o puternică influență asupra stilului academic vienez. În 1807, Töpler pictă și portretul generalului Miloradovici (fig. 1), astăzi la Muzeul Româno-Rus, reprodus de gravura lui Karl Herman Pfeiffer, cu o legendă menită să exprime recunoștința poporului nostru față de armatele ruse eliberatoare: « Miloradovitsch, Le sauveur de Bucarest »<sup>1</sup>.

Contemporanul din Moldova al lui Töpler este Eustatie, unul din cei dintâi pictori români care n-au lăsat portrete laice de șevalet. Născut prin 1770, el este trimis să studieze pictura la Academia de Arte din Viena<sup>2</sup>, înainte de 1800, de către unul dintre domnitorii vremii, care ar putea fi Alexandru Moruzzi în prima sa domnie (1792—1803), sau Alexandru Ipsilanti în timpul domniei sale din Moldova (1786—1788), amândoi cunoscuți ca sprijinitori ai artelor. În 1803, așa dar pe vremea ultimei domnii a lui Alexandru Moruzzi (1802—1806), Eustatie se întorsese la Iași, unde avea o casă pe locul bisericii Patruzești de Sfinți. La Biblioteca Academiei R.P.R. se păstrează un plan cu locurile acestei biserici, în care întâlnim și numele lui « Efstathie Zugravu », între acelea ale câtorva boiernași. Pictorul însuși era medelnicer, avea așa dar un rang mărunț, câștigat mai degrabă prin merit decât prin moștenire, poate odată cu locul de casă « ce s'au dat dumnealui medelnicerului Efstathie Zugravu »<sup>3</sup>. Nu este exclus ca Eustatie să fi contribuit la împodobirea palatului domnesc pe care Moruzzi îl construia atunci într'un frumos stil neoclasic de influență rusă<sup>4</sup>. Terminat în 1806, palatul cuprindea și decorații murale, descrise în parte de Macmichael care le-a văzut în 1817<sup>5</sup>. În sala tronului se aflau înfățișate stemele județelor Moldovei, « pictate a fresco, în tot atâtea despărțituri circulare, arătând produsele caracteristice ale diferitelor provincii. Într'una (din aceste despărțituri — *Nota Red.*), de pildă, se află reprezentarea vinului; într'alta, a diferitelor specii de pești; într'o a treia, a felurilor soiuri de vânat. Nu lipsea nimic; Moldova era pictată pe zid »<sup>6</sup>.

Eustatie a făcut și pictură religioasă, însă de factură laică, lăsând și elevi care n'au știut să rămână la înălțimea talentului său. Un « feuilleton » din « Albina Românească » deplânge faptul că pictura românească a rămas atâta vreme la schemele tradiționale impuse de biserică. Eustatie ar fi avut tocmai meritul de a fi « reformat ceva în Moldova zugrăvia stilului bisericesc », încercând chiar să creeze o școală de pictori laici, dar « cei puțini șholeri ai săi, rezemați numai pe câte au învățat, au degenerat am putut zice, chiar stilul cel vechiu »<sup>7</sup>.

În 1814, doi zugravi munteni, Pitarul Nicolae Teodorescu și Costache Focșăneanu, mergeau la Iași spre a-și desăvârși meșteșugul în atelierul unui « renumit » pictor care lucra acolo<sup>8</sup>. Nu poate fi vorba, credem, decât de Eustatie,

<sup>1</sup> Biblioteca Acad. R.P.R., Cabinetul de Stampe, Inv. 2193.

<sup>2</sup> Zugrăvia în Moldova, articol nesemnat în « Albina Românească », 14 Septembrie 1847.

<sup>3</sup> « Revista istorică », 1916, p. 98.

<sup>4</sup> P. Constantinescu-Iași, Influențe ale arhitecturii vechii rusești asupra vechii arhitecturi românești, București, 1951, p. 156—157.

<sup>5</sup> W. Macmichael, Journey from Moscow to Constantinople. Londra, 1819, p. 88—89.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Albina Românească, art. cit.

<sup>8</sup> B. Iorgulescu, Din istoria picturii în Țara Românească, în « Literatură și Artă Română », 1900, p. 225.





*Eustatie: Portret de femeie*  
(Muzeul de artă R.P.R.)





ajuns acum la maturitatea talentului său. El va muri însă, după o viață pe care o bănuim în deajuns de scurtă, în 1815<sup>1</sup>.

Una dintre lucrările sale, descoperită de curând, se află expusă la Galeria Națională. Este portretul unei femei tinere, îmbrăcată într-o rochie de mătase verde, încinsă pe sub piept cu o panglică. O bonetă de asemenea verde peste zuluful castanii și un șal turcesc completează costumele, atât de caracteristic pentru această epocă de tranziție (fig. 2). Asemănarea, evidentă, în acest portret, cu felul de a picta al lui Töpler, se explică prin formația celor doi artiști, care trebuie să fi studiat cam în aceeași vreme la Academia de Arte Frumoase din Viena.

După moartea lui Eustatie, în Moldova are loc o nouă regrupare de forțe în jurul lui Gheorghe Asachi, întors de curând dela studii cu dorința de a-și pune cunoștințele și talentul în slujba redeșteptării naționale. Pictor și arhitect el însuși, inimosul moldovean organizează acum, pe lângă școala sa de inginerie, întemeiată în 1813, cursuri de desen și de istoria artelor, la care iau parte, cum am văzut, și artiști formați ca Theodor Chirangheleu, sau ca gravorul Dimitrie Condoleu Romanos, autor al frumoaselor gravuri în dăltiță care ilustrează Codul lui Scarlat Callimachi<sup>2</sup>. Pe lângă lecții, Asachi pune la dispoziția elevilor săi și o colecție de «cadre», desigur atât din producția proprie cât și dintre cele aduse din Italia, pe care le instalase în Biblioteca elinească a Academiei din Iași, spre marea indignare a dascălului grec Gobdelas, cutremurat de dispreț în fața acestui propagator al științei «moldovenesti»<sup>3</sup>.

Tot în legătură cu activitatea lui Asachi trebuie pusă poate și venirea lui Ion Balomir în Moldova. Născut în 1794, la Săliște, acesta se stabilește la Iași în 1816, căsătorindu-se cu fata spătarului Grigoraș, dela care primi drept zestre niște «stabilimenturi», folosite apoi pentru instalarea unui atelier de pictură<sup>4</sup>. Originari din Transilvania, Balomirii aveau ramuri în Moldova încă mai dinainte. Paharnicul Constantin Sion afirmă în «Arhondologia» sa că unchiul pictorului ar fi fost staroste de sudiți nemțești la Fălticeni<sup>5</sup>, adăugând că «Mihai Vodă Sturdza i-au boerit»<sup>6</sup> — desigur pentru meritele nepotului. Cel puțin de astă dată, afirmația guralivului genealog s'a dovedit întemeiată: Simon Balomir «aus Folticzeni» se afla în 1812 în legătură cu agentul austriac Cantemir, pe care îl informa asupra tratativelor dintre Ruși și Turci<sup>7</sup>. Pictorul pare a fi aspirat și el la dregătorii similare, căci în 1825, un oarecare «Sieur Balomir, peintre en portraits et sujet autrichien» cere locul de vice consul al Prusiei la Iași. Postul se acordă însă inginerului Sard Ioan de Margotti<sup>8</sup>.

Pe lângă portretele care constituiau partea principală a producției sale artistice, Balomir execută și decorații murale laice, cum este aceea dela Palatul Rosnovanu, terminată în 1832 în colaborare cu Ludovic Stavschi<sup>9</sup>. În anul următor, el locuia încă la Iași, pe una din străzile ce urma a se pava cu piatră<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Cf. inscripția de pe portretul dela Galeria Națională: «pictat de Eustatie, mort în 1815, și restaurat de C. D. Stachi, în 189...»

<sup>2</sup> G. Oprescu, *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, I, București, 1942, p. 225–226.

<sup>3</sup> N. Iorga, *Istoria Literaturii Române în secolul al XVIII-lea*, II, București, 1901, p. 519.

<sup>4</sup> Arh. Stat., Iași, *Catagrafia Sudiților*, tr. 166, op. 164.

<sup>5</sup> C. Sion, *Arhondologia Moldovei*, Iași, 1892, p. 39.

<sup>6</sup> La 1857, «Gazeta de Moldavia» pomenea de «casele Paharnicului Balomir» (p. 316).

<sup>7</sup> Doc. Hurmuzaki, XIX, II, p. 767–768, 771.

<sup>8</sup> Doc. Hurmuzaki, X, p. 334, Nota 4.

<sup>9</sup> «Albina Românească», 23 Aprilie 1832.

<sup>10</sup> Și anume, pe ulița ce mergea dela Cișmeaua Papafiloaei, prin Sfânta Vineri, până la Ulița Mare, la Nr. 15, «Ion Neculce», 1921, p. 54.

Mai mult decât un Töpler sau un Eustatie, Balomir se apropie de vechea formulă a chipurilor de ctitori. Portretele sale de șevalet arată o anume îndiferență față de punerea în pagină, ca și cum pânza ar fi un fragment tăiat arbitrar dintr-o frescă. Figurile nu se desprind decât pe jumătate de pe fondul neutru, iar pictorul nu isbutește să creeze în jurul lor o atmosferă. Puterea sa de individualizare rămâne totuși remarcabilă. Pictat de Balomir, Pravilistul Andronache Donici, cu ișlicul plecat pe spate, cu ochii verzui, cu rara barbă roșiatică, trăiește înaintea noastră în portretul expus la Galeria Națională (fig. 3).

Alături de ceea ce se putea învăța în atelierele pictorilor, precum și de învățământul artistic de stat, început în condiții atât de modeste în cadrul școlii de inginerie și arhitectură a lui Asachi, învățământul artistic particular, destinat mai ales amatorilor, aduce acum contribuția sa la răspândirea gustului pentru artă. În pensionul de fete al soților Gercourt, se putea astfel învăța, la Iași, în 1812, nu numai dansul, muzica (piano forte, harfă și canto), dar și desenul<sup>1</sup>. Pentru marea boierime și pentru familia domnească, profesorul de desen venea însă acasă. În 1813, Scarlat Callimachi se afla în căutarea unui maestru de desen pentru fetele sale<sup>2</sup>. Pentru Beizadea Alexandru, fiul domnitorului, profesorul se găsisese în persoana baronului Ludwig von Kreuchely-Schwerdtberg, ajuns apoi consul prusian în Moldova. El este autorul unui isbit portret al domnitorului Scarlat Callimachi, gravat de Blasius Höfel pentru a figura ca frontispiciu al Codului de Legi la a cărui ilustrare contribuise și Condoleu. Mutat apoi, în 1820, la consulatul prusian din București, Kreuchely continuă cu îndeletnicirile sale artistice, însoțindu-și rapoartele cu desene pe care nu le mai avem, cum sunt acelea din 1821<sup>3</sup> înfățișând « *Les différents corps insurgés* » (raportul din 21 August 1821 către von Millitz) sau schițele de costume din raportul dela 15 Mai 1822<sup>4</sup>. Autor al unei foarte prețioase arhondologii valahe, Kreuchely proiecta după 1821 un « *Essai historique politique, et statistique de la Valachie* », în care scop avea de gând să-și procure cărți, vânzând unui librar din Leipzig « *une petite collection assez interessante d'anecdotes pour servir à développer le caractère national des Valaques* ». Rapoartele sale încetează în 1834.

Trimiterea tinerilor în străinătate pentru studii artistice continuă de altfel și în acești ani. Un fiu al Vornicului Mihalache Manu fusese trimis astfel în Austria spre a învăța, printre altele, și pictura<sup>5</sup>. Chiar și un negustor ca Hagi Mladen Stoianovici din Craiova îngădui odraslei sale să se facă pictor. În August 1821, Hristache Mladenovici se afla la Viena, unde învăța meșteșugul picturii. Scrisorile negustorului craiovean, adresate unui corespondent din Viena, arată însă o tot mai mare nehotărîre în privința utilității meșteșugului ales de către tânărul Hristache: « fiindcă mă întrebă dascălul său, ca ce meșteșug voesc ca să învețe, îi scriu că zugrăvia cu toate că eu nu știu de aici ce meșteșug este mai bun ca să poată a-și căpăta pâinea din toate zilele. Rămâne la marea bunătate și evghenia dumitali că, orice vei socoti și vei găsi cu cale a fi spre folosul lui, acel meșteșug a să spune dascălului ca să-l învețe și va fi mare pomană dumitale ». Și în altă scrisoare: « Întrebă (Zamfirache) la ce meșteșug voesc ca să învețe Hristache: ci fiindcă eu așa aici nu pot zice decât zugrăvia,

<sup>1</sup> V. A. Urechia, *Istoria Românilor*, X.B., București, 1902, p. 363—364.

<sup>2</sup> Doc, Hurmuzaki, X, p. 554—555, 558.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>4</sup> Ibidem, Introducerea p. XIV.

<sup>5</sup> N. Iorga, *Istoria învățământului românesc*, București, 1929, p. 134.



*Ion Bălcuș: Portretul pravoslavului Andronache Donici  
(Muzeul de artă R.P.R.).*



apoi dumnealui iarăși cum va socoti mai bine ». În cele din urmă, Hagiul, înspăimântat de cei 1344 florini ce i se ceruseră pentru primul an, își aduse feciorul îndărăt punând astfel capăt carierii sale de pictor<sup>1</sup>.

Rolul cel mai însemnat în pregătirea tinerelor cadre artistice ar fi trebuit să-l aibă, desigur, statul. O încercare făcuse în această direcție Mihail Șuțu, care trimise, în 1819, un grup de tineri spre a studia pictura la Paris. Lejeune<sup>2</sup>, dela care deținem informația, adaugă însă că « aceste bune intenții nu avură nicio urmare, din pricina împrejurărilor ».

Învățământul artistic, precum și sistemul burselor nu aveau să ia ființă în forme ceva mai statornice decât mai târziu, odată cu reorganizarea școlilor pe baza noilor principii înscrise în Regulamentul Organic.

---

<sup>1</sup> N. Iorga, Contribuții la istoria învățământului în țară și în străinătate, București, 1906, p. 55.

<sup>2</sup> Reicevich, Voyages en Valachie et en Moldavie. Trad. Lejeune, Paris, 1822, p. 136, n. 2.

de F. ION și MIRCEA POPESCU



Înțelegând ca nimeni altul năzuințele poporului și situându-se pe pozițiile cele mai înaintate ale epocii sale, Nicolae Bălcescu a grupat în jurul său pe toți cei care, la mijlocul secolului trecut, militau pentru înnoire socială și progres. Printre ei s'au aflat — și istoria artei românești consemnează cu mândrie acest fapt — toți pictorii de seamă ai epocii, ale căror legături cu mișcarea revoluționară și cu Nicolae Bălcescu, s'au oglindit în opere ce constituie momente importante în dezvoltarea picturii române din secolul al XIX-lea. Cercetările Secției de artă modernă a Institutului au scos la iveală noi date care, adăugându-se la cele cunoscute, arată cât de strâns s'a împletit lupta revoluționară și activitatea artistică a unora dintre acești pictori cu lupta și activitatea științifică a lui N. Bălcescu și cât de rodnică a fost în genere înrâurirea exercitată de personalitatea multilaterală a acestuia asupra artei românești din secolul trecut. N. Bălcescu a contribuit într'adevăr atât prin viața sa pilduitoare cât și prin activitatea sa de cercetător al trecutului național la îndrumarea pictorilor de seamă ai vremii spre o artă cu conținut patriotic, pusă în slujba poporului.

I. Negulici, Barbu Iscovescu și C. D. Rosenthal — cei trei pictori care s'au identificat cu cauza revoluției și și-au jertfit viața pentru ea — l-au cunoscut pe N. Bălcescu încă din perioada prerevoluționară, în cadrul asociațiilor culturale democratice, care ascundeau de fapt organizația politică secretă « Frăția ». Astfel, I. Negulici începe să participe cu regularitate, din 1843, la ședințele de Miercuri ale « Societății Literare », unde îl întâlnim alături de Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu și de mulți alți luptători progresiști din acea vreme. Se știe de asemenea că pictorul C. D. Rosenthal, care sosise la București în 1842, s'a apropiat, chiar dela venirea sa, de cercurile progresiste din capitala Țării Românești, având astfel, fără îndoială, prilejul de a-l cunoaște pe N. Bălcescu, care era de pe atunci unul din fruntașii mișcării. Barbu Iscovescu, cel de al treilea pictor al revoluției, a conlucrat, atât în țară cât și în cursul anilor de studii petrecuți în străinătate, cu intelectualii progresiști români, alăturați cercului « Frăției » din București.

Dintre acești trei pictori, legăturile cele mai strânse cu N. Bălcescu pare să le fi avut, în întreaga perioadă de pregătire a revoluției, în cursul revoluției

\* Comunicare prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 2 Ianuarie 1953. (În colaborare cu Remus Niculescu).

însăși și apoi în epoca exilului, pictorul I. Negulici. Desfășurând o bogată activitate publicistică, cu caracter democratic, I. Negulici este, în 1845, alături de N. Bălcescu, unul din membrii fondatori ai « Asociației Literare a României » menită să continue acțiunea începută de « Societatea Literară ». Simpatia și admirația lui Negulici față de Bălcescu își găsesc expresia artistică în portretul acestuia, executat de artist în jurul anului 1845.

Anul izbucnirii revoluției aduce o strângere a legăturilor dintre I. Negulici și N. Bălcescu. După perioada de grele încercări suferite de I. Negulici în ajunul izbucnirii revoluției — percheziții la domiciliu, arestare și supraveghere continuă din partea autorităților — el este numit de către Guvernul Revoluționar, se pare chiar la recomandarea lui N. Bălcescu, în postul de administrator al județului Prahova. Negulici a știut să creeze în acest județ un puternic avânt revoluționar, astfel încât ziarul lui N. Bălcescu « Popolul Suveran » îi putea declara, pe el și pe ploștenii lui, « printre cei dintâi revoluționari »<sup>1</sup>.

O pricină de umbrire a relațiilor dintre marele istoric Bălcescu și Negulici ar fi putut fi admirația acestuia din urmă pentru Eliade. Știm totuși că, înainte de revoluție, în perioada în care Negulici conducea « Curierul Românesc » a lui Eliade și desfășura o largă activitate publicistică, el a manifestat rezerve hotărâte față de pozițiile cosmopolite ale lui Eliade în lingvistică. În prefața la traducerea operei lui Aimé Martin « Educația mamelor de familie »<sup>2</sup> — în legătură cu care N. Bălcescu a redactat, probabil în 1845, o recenzie elogioasă, dovedind că urmărea și aprecia activitatea lui Negulici pe tărâm cultural — Negulici susținea necesitatea adoptării unei limbi și a unui stil « simplu » pentru ca « asemeni scrieri folositoare să fie înțelese pentru fiecare român din toate clasele ». Această atitudine nu putea fi privită decât cu simpatie de N. Bălcescu, partizan al unei limbi firești, pe înțelesul tuturor, întemeiată pe graiul popular. Se știe că, după înăbușirea revoluției dela 1848, I. Negulici, aflat în exil la Brussa, ia atitudine hotărâtă împotriva individualismului și sectarismului fostului său prieten Eliade, în cunoscuta scrisoare adresată acestuia la 21 Februarie 1851. Combătând lipsa de modestie cu care Eliade își însușea meritul de a fi organizat revoluția, Negulici scrie, restabilind adevărul: « Guvernul și oamenii revoluției au făcut multe greșeli. . . numai poporul singur, care nu era mișcat de nicio patimă, nu a comis nici o greșală. . . el și-a susținut mișcarea și proclamația într'un timp de trei luni iar nu Guvernul ». Sunt idei care îl apropie și mai mult de concepțiile și poziția lui Bălcescu, pe care de altfel îl și da ca exemplu de patriotism luminat, scriind despre lucrările acestuia « Question économique des Principautés Danubiennes » și « Mersul Revoluției » că « în ele vede ceva numai nația și ale nației »<sup>3</sup>.

Atât de strânsă a fost colaborarea și prietenia dintre I. Negulici și N. Bălcescu, încât pentru contemporani numele lor ajunseseră să fie nedespărțite atunci când era vorba de evenimentele revoluționare. C. D. Aricescu, de pildă, îl citează pe Negulici printre capii revoluției împreună cu N. Bălcescu, într'unul din volumele sale memorialistice, și tot el va evoca mai târziu destinul comun al celor doi luptători pentru dreptate și progres într'o poezie, cuprinzând versuri ca acestea:

<sup>1</sup> Anul 1848, v. II, p. 380.

<sup>2</sup> Apărută în două volume, primul publicat în 1844 și al doilea în 1846 în tipografia lui Eliade.

<sup>3</sup> C. D. Aricescu, Corespondența secretă, v. II, p. 30.

«... voi, frați de principe, cu care am plântat  
Al libertății arbor p'a Daciei câmpie  
Ce fructe va da summă la timpul destinat ! »<sup>1</sup>

Fapte precise arată că, în perioada exilului, legăturile directe dintre Bălcescu și pictorii români aflați în străinătate continuă. La Paris, Barbu Iscovescu participă, la 2 Decembrie 1849, la ședința de constituire a « Asociației Române », în conducerea căreia se afla și N. Bălcescu. Colaborarea dintre Bălcescu și Iscovescu se va reflecta și în activitatea de pictor a acestuia din urmă. Încă din 1847, N. Bălcescu publicase în « Magazinul Istoric pentru Dacia »<sup>2</sup> un « Bulletin despre Portretele Principilor Țării Românești și ai Moldovei », pe baza gravurilor descoperite de el la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris. La îndemnul lui Bălcescu, Barbu Iscovescu copiază, în cursul șederii sale la Paris după înăbușirea revoluției, portrete de voievozi români. Dintre copiile executate de Iscovescu, câteva — Mihai Viteazul, după gravura lui Sadeler, Matei Basarab după Marcus Boschinus, Gheorghe Ștefan și Constantin Șerban după Biăncchi, și Constantin Mavrocordat după Petit — se păstrează azi la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R. Deși nu sunt dintre cele mai reușite lucrări ale lui B. Iscovescu, aceste copii marchează totuși un moment important în dezvoltarea picturii noastre istorice, care se îndrepta astfel, datorită lui N. Bălcescu, către izvoarele autentice de documentare iconografică, menite să înlocuiască prin imagini reale improvizațiile romantice și portretele fictive ce caracterizau pictura istorică practică până atunci de artiștii din jurul lui Asachi în Moldova, sau de pictori munteni ca Wallenstein, ori Lecca în prima sa perioadă. După apariția studiului lui N. Bălcescu și după ce gravurile amintite în acest studiu au început să devină cunoscute, chipurile voevodilor apar în tablourile istorice cu adevăratele lor trăsături. În deosebi imaginea lui Mihai Viteazul — care constituia figura centrală a picturii cu teme istorice, simbolizând ideea independenței față de jugul otoman și a unității naționale — va fi de aici înainte înfățișată veridic, pornindu-se dela gravura contemporană a lui Sadeler, descoperită de Bălcescu.

Această imagine, popularizată în țară prin litografii executate de Mihail Lapaty și August Strixner, va sta la baza operelor de mai târziu în care va fi înfățișată figura lui Mihai Viteazul, cum sunt: marele portret ecvestru de Lapaty, astăzi la Muzeul Militar din București, bustul eroului muntean sculptat de Paul Focșaner, precum și seria de compoziții istorice cu subiecte din viața acestui voevod, datorită lui Theodor Aman.

Th. Aman care, după cum se știe, făcuse parte din Clubul Revoluționar dela Craiova și care fusese probabil nevoit să-și grăbească, în toamna anului 1848, plecarea la studii în Franța, pentru a se sustrage persecuției autorităților instaurate după înăbușirea revoluției, întreține la Paris legături cu exilații politici români, fiind prieten în deosebi cu Barbu Iscovescu. O litografie de Mouil-leron, după compoziția lui Th. Aman « Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare », poartă dedicația autografă a pictorului: « Amicului meu Iscovescu », datând din această epocă. Prieteniei lui Th. Aman pentru B. Iscovescu i se datorește și aducerea în țară a unei părți din lucrările acestuia, depuse apoi la Biblioteca Centrală din București. De îndrumările lui Bălcescu va profita în egală

<sup>1</sup> « Doe barce înecate », poezie cu subtitlul « În memoria artistului Negulici și a istoricului Bălcescu », publicată de C. D. Aricescu, în « Albumul litterarilor », 1857, Ianuarie, Nr. 2.

<sup>2</sup> V. IV, 1847, p. 212 și urm.



măsură, dacă nu chiar mai mult decât Iscovescu, și Aman. Acesta copiază la Biblioteca Națională din Paris portretul lui Vasile Lupu, gravat de Wilhelm Hondius și citat în « Bulletinul » publicat de Bălcescu în « Magazinul Istoric pentru Dacia ». Atribuirea acestui desen lui Aman este certă, datorită atât inscripției autografe din josul lui, cât și calităților de execuție, superioare celor pe care le vădesc copiile realizate de B. Iscovescu. În aceeași epocă, Th. Aman, documentându-se în vederea compozițiilor de mai târziu menite să illustreze lupta poporului nostru împotriva jugului otoman, execută un important număr de copii după ștampe vechi, reprezentând ostași turci în costumele epocii lui Mihai Viteazul și detalii de armament. Aceste interesante desene au intrat recent în colecția Bibliotecii Academiei R.P.R., fiind studiate pentru prima oară de colectivul nostru.

Nu este exclus ca aceste preocupări ale lui Aman să fi fost în legătură cu o eventuală ilustrare a principalei opere a lui Bălcescu « Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul », operă care la rândul ei va servi ca izvor de inspirație nu numai lui Th. Aman în tablouri ca: « Mihai Viteazul privind capul lui Bathory » sau « Bătălia dela Călugăreni », ci și pictorilor din generația următoare în frunte cu G. D. Mirea, autorul compoziției de mari proporții « Mihai Viteazul cu capul lui Bathory ». Cronicile, precum și studiile istorice publicate de N. Bălcescu în « Magazinul Istoric pentru Dacia », din care un exemplar adnotat de mâna lui Aman se păstrează și astăzi la Muzeul Aman din București, au constituit de asemenea un permanent izvor de informație și inspirație pentru Th. Aman, care a transcris din aceste publicații un mare număr de pasaje relative la principalele momente din istoria națională. Astfel, spiritul științific și patriotic în același timp în care Bălcescu concepea studiul istoriei naționale, a determinat într-o largă măsură orientarea realistă, mai apropiată de adevărul istoric, ce caracterizează pictura istorică a lui Theodor Aman. Este semnificativ faptul că o bună parte din pasajele transcrise de Th. Aman sunt în legătură cu lupta pentru eliberarea de sub jugul turcesc. Așa sunt, de pildă, pasajele privitoare la bătălia dela Călugăreni<sup>1</sup>, la bătălia dela Stănești<sup>2</sup>, la solia trimisă de Sultanul Mehmet lui Mihai Viteazul<sup>3</sup>, la luarea Silistrei în timpul războiului ruso-turc încheiat la 1774<sup>4</sup> etc.

Unele dintre ele au servit ca punct de plecare pentru câteva din cele mai cunoscute compoziții istorice ale lui Th. Aman, cum sunt: « Bătălia dela Călugăreni » (Galeria Națională), « Sultanul Mehmet trimite lui Mihai ambasadori cu cărți și cu daruri scumpe » (Muzeul Olteniei) sau « După bătălia dela Rusciuc » (Muzeul Aman). Alte pasaje — și acest lucru trebuie subliniat ca o mărturie a influenței lui N. Bălcescu asupra concepției sociale a lui Th. Aman, sunt relative la aspectele conflictelor de clasă ce subminau orânduirea feudală. Cităm de pildă episodul uciderii celor 47 de boeri de către Al. Lăpușneanu,<sup>5</sup> care a inspirat cunoscuta gravură a lui Th. Aman, în vederea căreia pictorul a făcut mai multe desene. Tot în legătură cu aceste fapte istorice este și tabloul în ulei dela Galeria Națională înfățișând moartea lui Alexandru Lăpușneanu. Această îndrumare științifică, datorată lui N. Bălcescu, se vedește și în atenția cu care pictorul se documentează și din alte izvoare decât « Magazinul Istoric »,

<sup>1</sup> N. Bălcescu, « Magazinul Istoric pentru Dacia », v. IV, p. 10.

<sup>2</sup> Ibidem, v. I, p. 229.

<sup>3</sup> Ibidem, v. I, p. 260.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 188.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 185.

urmărind în deosebi cunoașterea frământărilor sociale și a momentelor importante ale luptei împotriva Turcilor. În lumina acestor date putem pe drept cuvânt afirma că Bălcescu a contribuit în mod hotărâtor la formarea concepției patriotice asupra istoriei naționale, oglindită în pictura cu teme istorice a lui Theodor Aman.

Gh. Tattarescu, un alt pictor de seamă din secolul al XIX-lea, cu puternice înclinații spre compoziție, își datorește în bună parte îndrumarea spre pictura cu teme istorice, după cum reiese din studierea documentelor inedite rămase dela el, legăturilor cu revoluția dela 1848 și în deosebi cu Nicolae Bălcescu. Bursier la Roma din 1845, el întreține o neîntreruptă corespondență, în tot cursul studiilor sale, cu un apropiat al lui N. Bălcescu, revoluționarul Arcescu, care deține după instaurarea guvernului revoluționar funcția de « ocârmuitor » al Romanaților, având un rol însemnat în organizarea manifestațiilor dela Islaz. În perioada prerevoluționară, în care Arcescu era împreună cu Bălcescu la Paris, Tattarescu îi scrie cu regularitate, informându-l de evenimente din Italia și interesându-se în repetate rânduri de prietenii comuni, fără să-l uite niciodată pe Bălcescu. El îi procură marelui istoric chiar unele cărți rare, căutate prin biblioteci sau descoperite la particulari. Astfel, într-o scrisoare datată 1 Ianuarie 1848 și adresată lui Arcescu la Paris, Tattarescu scrie: « Salută pe Bălcescu și-i spune că ieri m'am întâlnit cu polonezul ce-l cunoașteți, care mi-a spus că a găsit o carte prea mult atingătoare și interesantă istoriei Țării noastre, scrisă și în latin, care se și poate cumpăra cu preț de 12 franci. Aș avea și ocazia a v-o trimite prin curier franțez fără să vă costisească... »

Câteva luni mai târziu, la 13—25 Martie 1848, Tattarescu însoțește cu o scrisoare o carte cerută de N. Bălcescu dela Paris: « Iubite — scrie el lui Arcescu — iată cartea de care mi-ai zis. Am găsit-o la Biblioteca ce mi-ai zis dela propaganda » (« De Propaganda Fide » — *Nota Red.*). Titlul cărții, desigur greșit transcris de Tattarescu, este « Spicilighiom romanum », indicația bibliografică ce se dă fiind: Roma, typis Collegii Urbani, MDCCCXXXIX; vol. X, prețul 21 scude romane. În aceeași scrisoare Tattarescu își vestește prietenii din Paris despre evenimentul recent al izbucnirii revoluției la Roma, despre incidentul dela consulatul austriac etc.

Într-o scrisoare ulterioară, adresată de astădată la București, aceluiași Arcescu, la 30 Mai 1848, Tattarescu se arată bucuros de veștile primite din țară despre apropiata izbucnire a revoluției, trimițând un salut entuziast și lui Bălcescu și arătând că dorința sa de a sprijini revoluția din țară nu se poate traduce, în situația în care se află, decât prin pictură: « ... ca să ajut țara... aș vrea bucuros s-o reprezint pe o bucată de pânză ». Aici trebuie căutată originea tabloului său alegoric pentru glorificarea revoluției dela 1848, intitulat « Deșteptarea României », operă care a atras atenția presei și publicului italian asupra revoluției din țara noastră.

În tot timpul revoluției muntene dela 1848, Tattarescu urmărește cu încordare desfășurarea evenimentelor din țară — cum dovedește colecția « Foi Oficiale » a guvernului revoluționar, păstrată și azi, ca și documentele folosite mai sus, la recent înființatul Muzeu Memorial Pictor Tattarescu al Sfatului Popular al Capitalei. După eșecul revoluției, el își reia corespondența cu fruntașii mișcării, aflați în exil la Paris sau Constantinopol, și cu cei rămași la București. El trimite la 22 Noembrie/4 Decembrie 1849, pe adresa D-rei Sevastia Bălcescu, o scrisoare adresată de fapt lui Arcescu, în care pomenește de Bălcescu, rugând pe destinatarul scrisorii să-i transmită salutări prietenești (Salutami amichevolmente Balcesco).

În 1851, la Paris, Tattarescu se întâlnește din nou cu Bălcescu, pe care în timpul șederii sale în Italia îl văzuse, făcându-i și portretul în creion (1846—1847). Relațiile dintre ei se concretizează artistic la Paris în celebrul portret în ulei al lui Bălcescu, aflat astăzi la Galeria Națională. Tattarescu ținea deosebit de mult la această operă a sa și nu s'a despărțit de ea decât către sfârșitul vieții, donând-o Academiei Române. În Decembrie 1851 venind dela Paris în țară, Tattarescu aduce scrisori dela N. Bălcescu familiei acestuia, pe care o frecventează și cu care de altfel se va înrudi nu mult după aceea prin alianță, viitoarea sa soție, fiica medelnicerului Ioanid, fiind rudă cu Bălcești.

În lumina acestor noi detalii cu privire la relațiile dintre Bălcescu și Tattarescu, este de presupus că influența scrierilor istorice ale lui Bălcescu s'a exercitat și asupra acestui pictor, care încearcă într'adevăr diverse compoziții cu subiect istoric, cum sunt: «Mircea cel Bătrân la 1386», «Neagoe Basarab în fața mănăstirii Argeș», «Lupta dintre Preda Buzescu și Hanul Tătar», cele două variante ale eliberării României la 1848, ca și cele două variante ale «României plângând la sarcofagul libertății după revoluția dela 1848», desene aflate astăzi toate la Muzeul Tattarescu.

După cum am amintit în cursul expunerii de până acum, relațiile dintre Bălcescu și pictorii din epoca sa s'au tradus nu numai în influențe de ordin ideologic și în îndrumări tematice, ci și în câteva imagini portretistice ale lui Bălcescu, deosebit de prețioase atât pentru istoria picturii cât și pentru istoria vieții culturale și politice românești din secolul al XIX-lea. Ne-au rămas din această epocă câteva portrete care reprezintă cu certitudine pe Bălcescu, putând fi și date, pe lângă alte câteva, îndoielnice. Judecând după vârsta personajului înfățișat, cel mai timpuriu dintre aceste portrete ar fi cel atribuit după o tradiție a foștilor lui posesori, lui Gh. Tattarescu. Atribuția este verosimilă, dat fiind stilul acestei picturi în ulei pe pânză (aflată astăzi la Biblioteca Academiei R.P.R.). Ceea ce ne face să ne îndoim că l-ar reprezenta pe Nicolae Bălcescu este tocmai faptul că, în timp ce factura artistică a portretului indică o dată ulterioară anului 1845, data plecării pictorului Tattarescu în Italia, înfățișarea celui portretizat indică o vârstă mai mică decât avea pe vremea aceea N. Bălcescu. Acesta a călătorit în Italia în anii 1846—1847, cu care ocazie Tattarescu i-a schițat profilul într'un carnet de desene din perioada studiilor sale. Profilul vedește însă o figură mult mai prelungă, mai virilă și mai energică, asemănătoare mai curând imaginii fixate de I. Negulici în jurul anului 1845 în pânza expusă azi la Galeria Națională. Chipul înfățișat atât de I. Negulici, în tabloul său, cât și de schița în creion a lui Tattarescu din Italia, este al unui gânditor dublat de un luptător, al unui om de idei și de acțiune care a înfruntat asprile vieții și e pregătit, în slujba crezului său revoluționar, să le înfrunte și pe viitor, în vreme ce figura personajului din portretul în ulei atribuit lui Tattarescu este aceea a unui adolescent, cu trăsăturile fizice și sufletești încă neprecizate. Tot astfel a fost socotit drept portret al lui N. Bălcescu un tablou în ulei datorit lui C. D. Rosenthal și reprodus în mica monografie Rosenthal tipărită de Editura de Stat în 1951. De fapt cel portretizat de Rosenthal, cu toată asemănarea pe care o prezintă cu N. Bălcescu, are o înfățișare cu mult mai ștearsă, mai feminină și mai molatecă decât figura unghiulară, bine arhitecturată și plină de o energie reținută a revoluționarului.

La Muzeul «Lupta revoluționară a poporului» există de asemenea un tablou în ulei reprezentând pe N. Bălcescu, tablou care a fost atribuit lui Th. Aman pe baza informației că acest pictor a executat un portret al lui

Bălcescu. Factura picturii, mult inferioară celei cu care suntem obișnuiți când e vorba de acest maestru, nu justifică această atribuție arbitrară. Tabloul poate fi mai curând opera lui C. D. Rosenthal, cu pictura căruia prezintă apropieri de factură și pare executat cam în același timp cu portretul lui Bălcescu de Negulici (1845 ?), judecând după înfățișarea personajului.

Interpretări după imagini mai vechi s'au mai făcut în secolul al XIX-lea. Cea mai reușită dintre ele este litografia lui August Strixner, și el revoluționar dela 1848, semnată de proprietarul atelierului de litografie la care lucra acest artist, G. Wonneberg, și apărută în « Revista Română » la 1861, ca ilustrație la « Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul », publicată acolo de Al. Odobescu. Litografia este lucrată, potrivit atribuției foarte verosimile a colecționarului N. Ionescu, din colecția căruia provine exemplarul dela Biblioteca Academiei R.P.R., după un desen de I. Negulici. Imaginea lui Bălcescu se desprinde din acest document mai frământată, mai patetică, mai măcinată de suferințe și de febra acțiunii, fiind executată probabil chiar în anul 1848.

Dar figura devenită clasică a marelui istoric și luptător este aceea imortalizată în 1851, la Paris, de pictorul Gh. Tattarescu. Portretul, executat în două replici aproape identice, îl înfățișează pe N. Bălcescu în unul din cele mai grele momente ale vieții sale, atunci când, după infructuoase stăruințe pe lângă oamenii politici din apus în favoarea României, văzând închise o seamă de perspective în care spera, văzând eșuată acțiunea din Transilvania prin moartea lui Rosenthal și periclitată acțiunea revoluționară din cauza disensiunilor interne și a certurilor dintre emigranți, exilat și bolnav, Bălcescu, se pregătea să ia calea Italiei, sperând dela clima dulce a Sudului o oarecare refacere a forțelor sale fizice, atât de frenetic cheltuite pentru cauză. În nobila seninătate a chipului lui N. Bălcescu, Tattarescu a știut să descifreze umbra de melancolie care îi întunecă fața spiritualizată, sbuciumul și neodihna veșnic reînnoită a unei conștiințe care nu se poate împăca cu ideea înfrângerii și cu resemnarea.

Executat cu dragoste și admirație pentru omul excepțional care-i poza, acest portret, care reprezintă o culme în creația lui Tattarescu, este totodată și una din operele cele mai de preț ale picturii românești. Personalitatea uriașă a lui Bălcescu, al cărui rol în orientarea artei românești a fost determinant pentru o întreagă epocă, a prilejuit în același timp artiștilor plastici care s'au încumetat să-i redea în linii și colori bogăția sufletească, un spor de expresivitate și de măiestrie artistică, ridicând portretistica românească pe o treaptă superioară.





de K. H. ZAMBACCIAN

MEMBRU CORRESPONDENT AL ACADEMIEI R. P. R.



În preajma primului război mondial, arta română începe să se reculeagă din predilecțiile idilice pe care epigonii unui «grigorescianism» diluat, le vulgarizau încă.

Fenomenul social nu intra în preocupările majorității artiștilor noștri de pe atunci, deși în 1905 Luchian îl întrevădea în frumoasa și sugestivă sa compoziție «La împărțitul porumbului».

Grigorescu moare în vara anului 1907, încheind opera sa într-o apoteoză bucolică, învăluită parcă cu dinadinsul într-o ceață alburie, ca să nu mai apară nimic din asperitățile unor realități pe care răscoalele țărănești din primăvara aceluiași an le scoteau în evidență.

Parcă a fost un lucru făcut ca în 1907 să se stingă artistul, imediat după răscoalele țărănești care au împrăștiat boarea sămănătoristă ce dilua contradicțiile noastre sociale, atât în literatură, cât și în artă.

După Luchian, care schițează o scenă din răscoalele țărănești, vine Băncilă, care zugrăvește viguros din penel aceste realități.

De atunci adevărul nu mai poate fi ocolit, țăranii lui Ressu și Iser sunt veridici, osoși și supți de muncă; într'astfel realismul se substituie optimismului grigorescian, care din punctul de vedere social rămâne discutabil, nu pentru că artistul nu s'a inspirat din viață, ci pentru că nu a adâncit anumite realități.

Tonitza a participat și el la promovarea realismului social, cel puțin în prima fază a operei sale, ce era înrâurită de sentimente umaniste/progresiste, pe care le răscolise prizonieratul său din Kârgiali (1916—1918), dar mai cu seamă de cursul evenimentelor politice și sociale ce au urmat primului război mondial.

Tonitza afirmă răspicat: «În arta noastră, dela *țărănismul* căzut în dulcegărie rustică se va trece aproape subit, la un fel de *crășenism* grav și simbolic, la viața tumultuoasă a târgurilor, unde *emul* nu va însemna un accesoriu decorativ și amuzant»<sup>1</sup>.



În anul 1899, o secetă cumplită pârjolise ogoarele țării. Seceta aceasta a fost desăvârșită de uscăciunea sufletească a unor oameni ce amăgiseră o vreme sărăcimea satelor și muncitorimea târgurilor, e vorba de așa numiții «generoși» în majoritatea lor de origine ciocoi, care trădau socialismul, trecând în tabăra mai ademenitoare, prin câștig și huzur, a burgheziei liberale.

\* Comunicare prezentată în Sesiunea generală științifică a Academiei R.P.R. din 6 Iunie 1950.

<sup>1</sup> «Flacăra», 27 Octombrie 1922.

Impuținarea cadrelor conducătoare ale mișcării socialiste de atunci nu a redus însă tăria acțiunii ei, căci aceasta pornea de fapt din aspirațiile și necesitățile claselor exploatate, iar nu din înclinațiile « generoase » și oportuniste ale câtorva cărturari trădători.

Frământările claselor exploatate de pretutindeni și mai cu seamă ecoul revoluției ruse din 1905, nu au rămas fără răsunet nici la noi.

În apropierea țării, la Odesa, în vara anului 1905, mateloții crucișătorului Potemkin dau semnalul revoltei în flota rusă din Marea Neagră. După răscoală, vasul se îndreaptă spre țărmul românesc ancorând în rada portului Constanța. Acest eveniment a stârnit spaimă în protipendada țării, care tocmai se afla la băi.

Iar faptul revoltei echipajului celui mai mare vas al flotei ruse din Marea Neagră, a contribuit la trezirea conștiinței forței revoluționare în rândurile maselor proletare.

În 1905, reapare ziarul « România Muncitoare » și în același timp se constituie primul sindicat ce va activa pentru revendicările clasei muncitoare.

Dacă mișcarea proletară a târgurilor și a orașelor lua un caracter mai combativ în urma evenimentelor pe care le-am amintit, revendicările țărănimii exploatate nu au putut fi exprimate printr-o organizație constituită și conducătoare. Simpatiile unei părți a intelectualității pentru țărănime au avut un caracter mai mult « literar » cu predilecții idilice înmuiate în lamentațiile « mișcării semănătoriste ».

Răscoala țărănească din 1907 ce urmează jubileului sărbătorit pentru cei 40 de ani « de glorioasă domnie a regelui », a desvăluit toată șubrezenia « progresului » pe care expoziția jubiliară din 1906 trebuia să o dovedească. Răscoala din 1907 a fost o explozie subită a unor exasperații împotriva foametei, a mizeriei și a exploatarei.

După înăbușirea sângeroasă a răscoalei, țara a « reintrat în ordine », după o expresie a oficialității, și parlamentul a hărăzit niște legi, cum ar fi aceea a învoelilor agricole, dela care țărănimea nu avea de așteptat pământ.

De votul obștesc nu a mai fost vorba, deoarece parlamentul, care a votat aceste legiuri, a fost ales după calapodul regimului cenzitar cunoscut.

Iată condițiile sociale și economice în care și-a deschis ochii generația celor ce ieșeau din adolescență prin 1907.

Tonitza a fost unul dintre acei artiști care s'au alăturat dela început cauzei celor mulți, celor umili și necăjiți, punând arta și slova sa în slujba ideilor umanitariste și pacifiste, a curentelor înaintate.

Fire independentă, adversar al convențiilor și al compromisurilor, student fiind. Tonitza a pornit la grevă în 1907 împotriva unor profesori retrograzi ai Școalei de Arte Frumoase ieșene.

Într-o notă publicată în « Iașul » din 24 Septembrie 1915, Tonitza scrie următoarele: « ... Iar despre ale noastre școli de Belle-Arte, de sunt niște burueni, care sug bugetul statului fără să dea roade. ... nu numai că roade nu dau, dar sunt o primejdie, o calamitate, o rușine, pentru frageda noastră cultură, care prin rătașcita lor organizare ele deviază tinerele noastre talente dela adevărata lor menire ».



Mobilizat în 1916, Tonitza cade prizonier la Turtucaia.

Mizeria fizică și morală la care au fost supuși prizonierii în lagărul dela Kârgiali, umilințele pe care le-au îndurat, lipsa de orice considerație pentru om — caracteristice în genere cinicelor războaie imperialiste — nu au distrus totuși moralul lui Tonitza.

Humorul lui Tonitza rezistă totuși, și când nu desenează portretele locuitorilor turci pentru câțiva gologani (fotografii cum le spunea el), redactează și ilustrează o foaie împreună cu pictorul Vlădescu, în care ironia și gluma descreșesc frunțile prizonierilor lagărului unde malaria și reumatismul făceau ravagii.

În schița «Convoiul prizonierilor», Tonitza redă toată înfățișarea lor resemnată. Artistul desenează o coloană în mers văzută din spate, în care prizonierii apar cu capetele plecate și spetele încovoiate, în șiruri ce nu se mai sfârșesc.



« 13 Decembrie... »

(«Socialismul», 1918)

Într'un alt desen intitulat «Vânatul păduchilor», soldații stau în repaos, unii desbrăcați scărpinându-se, alții vânat insecte pe trup sau pe rufe.

O ilustrație ne arată o bolniță în care zac prizonieri cu chipuri scofâlcite, cu peri țepoși, mistuiți de mizerie și chin, moartea fiind o salvare pentru mulți dintre ei.

Tonitza desenează o foarte reușită compoziție intitulată «Inmormântarea prizonierului», pe care artistul o desfășoară în diagonală pe pagină, cortegiul pornind cu un soldat cu o cruce în mână urmat de alți doi prizonieri ce poartă pe umeri un sicriu, un fel de ladă din scânduri dreptunghiulare, o sentinelă închee convoiul împingând cu arma la baionetă.



În alte desene Tonitza reprezintă un convoi de răniți trântiți în care țărănești trase de bivoli, scena fiind de un efect sgudivitor.

După eliberarea sa din prizonierat, în toamna anului 1918, Tonitza se oprește un scurt timp la Iași să-și regăsească familia, cu care se mută apoi la București. Aici, în urma recomandăției lui Gala Galaction, colaborează la ziarul « Socialismul » și la unele reviste de avangardă, ilustrând teme ce sunt reclamate de frământările politice și sociale ale timpului.

Ce a urmat după primul război mondial a însemnat pentru țara noastră mai mult o convulsie decât o prefacere reală. Moșierimea continua să se mențină



FURTUNA « În Europa au reînceput cu înfrigurare înarmările »

« Cuvântul-Liber » 18 X. 1919

pe pozițiile ei feudale cu contribuția burgheziei îmbuibate, precum și cu complicitatea unei anumite intelectualități cu pană « curagioasă » și limbuție electorală, flotantă și avidă de situații după caz și interese.

Cu tot votul obștesc și acea reformă agrară de expedient, masa țărănească continua să rămână o zestre electorală bună de exploatat, căci în definitiv și acum partidele guvernamentale se sprijineau tot pe procedeele vechi de venire la putere prin mijloace așa de lapidar caracterizate de Petre Carp « Regele și Dorobanțul ».

De fapt Constituția e răstignită și Tonitza o reprezintă ca pe un tânăr pironit pe cruce<sup>1</sup>.

« — Libertate?

— Ce-i aia? »

Artistul ne înfățișează un gardian îmbrâncind pe un cetățean<sup>2</sup>.

Într'un alt desen având legenda:

« — Cine-i?

Libertatea!

— Nu cunosc!»

Tonitza reprezintă libertatea ca pe un înger oprit în mers de un soldat



*Ar trebui un răscoal, să mă descongestioneze lui ea...*

« Cuvântul Liber », 14.XII.1919).

cu arma în mână<sup>3</sup>. În « Femei la Cimitir<sup>4</sup> », Tonitza ilustrează foarte sugestiv scena și reflecția:

« — O sută viteji într'o groapă!

— Nici pentru asta nu a fost pământ de ajuns!»

<sup>1</sup> Reprodus în « Cuvântul Liber » din 7 Septembrie 1919

<sup>2</sup> « Cuvântul Liber », 7 Decembrie 1919

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem, 6 Octombrie 1919

Pe aceeași temă Tonitza a pictat și două tablouri în ulei foarte reușite ca stil și în tonalitate de frescă.

« Înarmările » au inspirat lui Tonitza « Furtuna<sup>1</sup> ». În acest desen uraganul cuprinde un morman de cranii și o femeie cu un copil în brațe face reflecția:

« — În lume au început înarmările ! »

Indiferența îmbuibăților burghezi e admirabil plasticizată printr'un desen<sup>2</sup> în care trei ființe obeze văzute din spate se plimbă în mers grăbit făcând reflecția:

« — Ar trebui un război, spune unul.

— Să se mai descongese lumea », intervine celălalt.

Colaborarea lui Tonitza la « Socialismul » a fost rodnică în desene din care spicuim:

« 13 Decembrie . . . ora 7 seara ».

Artistul ne reprezintă o masă de cadavre pe un caldarâm.

Același eveniment e ilustrat de artist în « Cuvântul Liber » din 28 Decembrie 1919, printr'un soldat cu figura lui Ferdinand purtând o cască în cap și privind cadavrele cetățenilor.

Un alt desen foarte sugestiv cu legenda: « Bolșevicul a fost . . . achitat », reprezintă cadavrul unui muncitor culcat, desenat în raccourci, de care se apropie un corb. Legenda având și o altă explicație:

« — Popa are dreptate când propăvăduiește celui ce moare de foame: gândește-te la păsările cerului ».

Un admirabil desen al lui Tonitza ilustrează doi muncitori șomeri care pășesc îngândurați pe cheiurile Brăilei. Desenul intitulat: « Gloanțe! Gloanțe! » are următoarea explicație:

« — Că cerem pâine ori lucru, tot cu aceeași monetă ni se plătește: Gloanțe.

— Ce ar fi însă dacă am cere dreptate!

— N'ar mai fi plumb de ajuns ! »

Un desen publicat în « Socialismul » din 30 Decembrie 1919 ne înfățișează « Două cranii în dialog »:

« — Ce contingent ai camarade?

— 1907 . . . dar tu?

— 13 Decembrie 1918 ».

Intr'o ilustrație din « Socialismul »<sup>3</sup> la întrebarea « Ce poartă muncitorul în spinare », artistul răspunde printr'un desen în care proletarul este reprezentat cu povara unui mare glob în spinare pe care șed nepăsători popi, boieri, burghezi, militari etc.

« Bolșevism », desen publicat în « Socialismul » din 17 Aprilie 1919, cu legenda: « Gloanțe ne-ați dat destule, Dați-ne pâine ».

Aceași temă va fi reluată într'o pictură purtând titlul « Coadă la pâine ».

În ziarul « Avântul » din 16 Noembrie 1919 artistul ilustrează cu humor scena următoare:

« — Ce faci? Te înscrii în partidul țărănesc?

— Nu mi sunt gata țăarii ! »

Ca încheiere a perioadei de ilustrator al lui Tonitza menționăm un desen remarcabil, intitulat « Patrioții », în care un student apare cu o fereastră în mână, făcând următoarea reflecție:

<sup>1</sup> « Cuvântul Liber », 18 Octombrie 1919.

<sup>2</sup> Ibidem, 14 Decembrie, 1919.

<sup>3</sup> « Socialismul », 17 Septembrie 1919.



«—Încă, nu mai la leși am văzut asta: ca să treși un iamin di driept trebui să ti duși la profesor cu'n jeam spart de la un jidan».

Desenul «Internaționala», publicat în «Facla» (1925), e plin de avânt și artistul ilustrează versul «Sculăți voi oropșiți ai soartei» printr'un desen foarte expresiv și dinamic în care apar nesfârșite coloane de proletari defilând în fața unei figuri de femeie — Internaționala — profilată monumental și care desface un drapel fâlșăitor. În planul din fund apar coșuri de fabrici și rânduri de uzine.

Colaborarea lui la publicității, cu desene și articole, nu putea îndestula o familie cu trei copii, de aceea Tonitza rezerva nopțile acestor preocupări, ziua consacrand-o picturii. Sta pironit în fața șevalei letului înconjurat de copii mici, în timp ce soția făcea curse în oraș pe la redacții, târguiești etc.

Rodul acestei perioade a fost expoziția din anul 1919. Tonitza expune într'o prăvălie din fosta stradă Franklin, cam în fața Ateneului, tablouri pe care Șirato, în cronica sa din «Sburătorul», le găsește «desene cu nuanțe de ușoară intelectualitate».

În Februarie 1920, Tonitza, în asociație cu Ștefan Dimitrescu, expune în sala Liedertafel, remarcându-se prin pictura unei compoziții «Coardă la pâine», ce ne dă măsura orientării pictorului în direcția unei tematiche sociale.

Tot în 1920, Tonitza participă la o a treia expoziție a grupului «Arta Română» (Sala Liedertafel).



*Gloanțe neași dat destule! Dați-ne pâine...*

«Socialismul», 1919.



*Orfan de răscăit, și cerșești? Nu știi să-ți fii rangul dobitoacule?*

«Cuvântul liber»



Această expoziție a fost semnificativă prin câteva opere ale lui Luchian, expuse ca un omagiu pe care noua generație îl aducea unui mare înaintaș.

Făceau parte din acest grup: Ressu, Iser, Pallady, Herescu, Teodorescu, Sion, Șirato, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Cornescu, Bunesu, Ghiță, Paciurea, Jalea, Medrea și alții.

În prefața catalogului expoziției reținem următoarea imagine: «Cada-vrele continuă să moară și morții încep să trăiască», aceasta în legătură cu Luchian, față de unii artiști dela Tinerimea Artistică, care dețineau situații oficiale și erau în gustul protipendadei.

În 1921 Tonitza expune în sala Arta din strada Franklin (14 Ianuarie — 3 Februarie 1921) tablouri remarcabile prin expresivitatea lor. Se remarcă diverse schițe din prizonierat ca: «Hanul», «Casa lui Ali», «Gang în Kârjiali», «Prizonierul», «Turcoaica», «Pe drum» (3 Femei sărăcicioase), «Femei la cimitir» intitulat «Post-mortem», diverse peisaje și interioare etc.

Catalogul expoziției are ca motto un citat din Henri Barbusse: «Celui qui veut creuser jusqu'à la vérité doit simplifier»<sup>1</sup>.

Această poziție a stârnit interes în lumea amatorilor de artă. Cronicarul gazetei «Rampa» scrie următoarele sub pseudonimul — Lucifer: «Un preot al ideilor umanitare, al ideilor care cer atenția conducătorilor și victorioșilor din lumea de astăzi pe un ton din ce în ce mai clar și mai cutezător».

Gala Galaction, impresionat de această expoziție îl întreabă pe Tonitza<sup>2</sup>:

— «Ce sunt aceste chipuri torturate? Ce sunt aceste atitudini sgribulite? De unde găsești tu acești copaci scrofuloși și bătuți de Dumnezeu. Sunt plini Carpații de paltini și brazi! E plină Vlășia de stejari, de ce nu ticluiești o pastorală, pe iarbă verde, la poalele păduriceii?

— Ași vrea, dar nu pot. . .

— Știu că ai inimă bună și nu o faci din răzbunare.

— Adică din ce răzbunare?

— Bre! Dar frig e aici la tine. . . am înghețat. Nu faci focul niciodată?

— Ba da, când am lemne.

— Apoi vezi. . . sau pădurea e supărată pe tine sau tu ești supărat pe pădure. Și probabil că tot așa ți se întâmplă și cu alte persoane, instituții și organizații.

— Mărturisesc că da.

— De ce nu pui mai multă voce bună, mai mult optimism în operele tale?

— Dumneata îmi pui această întrebare, amice Galaction, dumneata cel ce mi-ai pozat pentru tristul «Cimpoi» al lui Păcală!» (E vorba de portretul lui Galaction ce i-a prilejuit modelului amintirea lui Păcală, care, invitat la curțile împărătești, a ales din toate odoarele care gemeau în jurul lui, doar o pereche de cimpoaie vechi, tot așa după cum și Tonitza, în loc să picteze figuri de miniștri, financiari și alți oameni «serioși», s'a oprit la chipul lui Galaction).

Portretul lui Galaction, intitulat «Omul unei lumi noi», după titlul unei broșuri «Lumea Nouă» ilustrată de Tonitza, e un portret halucinant prin lumina lunatică în care apare figura ca de mag ce se profilează în spațiul de un albastru somnambolic în al cărui fundal se înalță liniile unor uzini și coșuri de fabrică.

— «Imi ceri optimism, bunăvoință, grație și fericire. De unde să le iau? Din această lume simplă, suptă de nevoi și suferință, sdrențuroasă și desculță,

<sup>1</sup> Cel ce vrea să adâncească până la adevăr, trebuie să simplifice.

<sup>2</sup> Convorbire publicată în «Adevărul Literar» din 16 Ianuarie 1921.

ai cărei fii suntem, sau din acea lume pomenită, ridicolă și jignitoare, care ne sfărâmă sub carteluri economice, sub combinații politice și sub roțile automobilelor?» încheie Tonitza.

IN REGIUNEA MUNTOASĂ, PUȚINĂ ZĂPADĂ... (Buletin atmosferic).



*Mămică, care regele o fi având lemne? ...*

(«Fliea», 1922).

Despre această lume oligarhică, Tonitza publică în 1927 următoarele rânduri, în foileton:

«Burghezimea *aceasta* se caracterizează în primul rând prin respectul *utilului imediat* și'n consecință — prin disprețul mărturisit rare ori pe față pentru orice manifestare a spiritului omenesc care nu se înhamă de-a dreptul la serviciile *patriei*, adică ale clasei burgheze».

Patria sunt eu — gândește și crede burghezia. Întărită prin practica vieții, confuzia dintre patrie și persoana burghezului, a săvârșit cu timpul miracolul unei « selecționări » în masa artiștilor, hotărând preponderența unor genuri de artă perfect adaptată la mentalitatea burgheză, hrănită din egoism, și comoditate.

Intr'o epistolă către Ministrul Artelor <sup>1</sup> Tonitza scrie: « La noi, în țara aceasta a tuturor anomaliilor, arta a fost socotită ca un lux inutil, artistul ca un original și simpatic trântor social — . . . Va trebui să începeți printr'o distrugere — ca să puteți apoi construi solid pe un teren purificat de mătăgună și spinărișul înăbușitor ».

Părerea pe care o avea Tonitza despre atitudinea societății contemporane față de artiști, se poate deduce din următorul « Cuvânt înainte », publicat în cronici fanteziste neliterare (1926):

« O privighetoare cade obosită. Omul o închide în colivie. În noaptea aceia privighetoarea nu a mai cântat. Jignit în așteptarea lui, omul o dă pradă pisicii. Dinții animalului pătrund voluptos în țeasta tânără.

Dar, cuprins de remușcări, omul alungă felina și împăiază stârvul cu o stupidă religiozitate.

Asta este toată povestea artistului în societatea contemporană ».

În acea perioadă (1919—1922), niciun artist nu a fost mai combativ ca Tonitza, niciun artist nu a îmbrățișat cauza masselor, cauza proletariatului, înafară de Băncilă în perioada răscoalei țărănești din 1907. Cei drept că și plumbul ascuțit al creioanelor altor artiști a împuns plaga politicianilor, dar acestea nu au depășit cadrul satirei, al șarjei, al caricaturii, al humorului șăgalnic, pe când Tonitza a atacat din plin problemele sociale.

Și dacă după încetarea apariției ziarului « Socialismul » Tonitza a trecut la o pictură mai potolită, dar nelipsită totuși de o largă umanitate și de un tâlc social, melancolia și resemnarea ce se desprind din figurile ființelor zugrăvite de el, rămân ca o dojană, ca un protest împotriva orânduirii unei lumi în care el nu a găsit tihnă.

---

<sup>1</sup> « Avântul », 19 Iunie 1920.

# «GRIVIȚA 1933»

## TABLoul LUI GABRIEL MIKLOSSY

de RADU BOGDAN



Tabloul «Grivița 1933» constituie una din primele izbânzi mari ale picturii românești pe drumul realismului socialist.

În această operă, care continuă tradiția picturii noastre istorice din secolul al XIX-lea, ne este înfățișat un episod din luptele eroice conduse de Partid și purtate în Februarie 1933 de către muncitorii ceferiști dela Atelierele Grivița din București, împotriva odiosului regim de exploatare burghezo-moșieresc.

Pictura lui Gabriel Miklossy ilustrează o temă scumpă poporului nostru căci ea reflectă curajul și forța combativă a clasei muncitoare din România, proslăvînd jertfa și vitejia celor mai buni fii ai ei, în frunte cu comuniștii. În raportul său cu prilejul împlinirii a 30 de ani de luptă a Partidului Comunist Român, tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej spunea: «Cu toată reprimarea sângeroasă a grevei dela Grivița, cu toată teroarea deslănțuită împotriva mișcării muncitorești, măsurile de desființare a organizațiilor sindicale și înscenarea judiciară împotriva conducătorilor grevelor, luptele ceferiștilor și petroliștilor au constituit o manifestare hotărîtă a forței clasei muncitoare împotriva fascismului, lovind în politica de fascizare a țării și de înfeudare a ei față de imperialism, pricinuind căderea guvernului călăului Vaida și avînd ca urmare totodată întărirea influenței și legăturilor partidului cu masele, partidul însuși întărindu-se prin intrarea în rândurile sale a elementelor celor mai combative, mai revoluționare, mai călitate în focul acestor mari lupte<sup>1</sup>.

Aceste cuvinte subliniază întreaga semnificație a evenimentelor care s'au desfășurat în condiții atît de dramatice, acum două decenii și mai bine. Tabloul lui G. Miklossy pleacă dela ideea reprezentării în clipele de supremă încercare, tocmai a «celor mai combative și mai revoluționare» elemente de care amintește tovarășul Gheorghiu-Dej. Din acest punct de vedere artistul a reușit să creeze adevărate tipuri de muncitori și luptători comuniști, oglindind o conștiință înaintată, o voință temerară și un avînt nestăvilit. Tabloul este însuflețit de dragostea pictorului pentru clasa muncitoare, de patriotismul lui, manifestate prin intermediul acestei teme atît de veridic tratată, de expresiv compusă și de adînc studiată.

Suntem în prezența unei opere realiste, creată cu bogate mijloace plastice. Dramatismul ei intens e realizat cu sobrietate în limitele unui echilibru în care compoziția, desenul și culoarea se îmbină în chip armonios, subordonate

<sup>1</sup> Gh. Gheorghiu-Dej, Articole și cuvîntări, Ed. pentru literatură politică, 1952, ed. a III-a, p. 533.



ideii centrale a tabloului. E o imagine înălțătoare, plină de viață și dinamism, rezultat al unei remarcabile măestrii artistice. « Grivița 1933 » este una din cele mai populare pânze pictate după 23 August 1944 și cunoscută astăzi în toate unghiurile țării. Pentru meritele ei, ea figurează la loc de cinste în Galeria Națională din Muzeul de Artă al Republicii Populare Române.



Gabriel Miklossy, fiul unui inginer salariat, s'a născut la 25 Octombrie 1912 la Oradea Mare. Aici și-a petrecut el copilăria și a urmat primele cursuri elementare și de liceu.

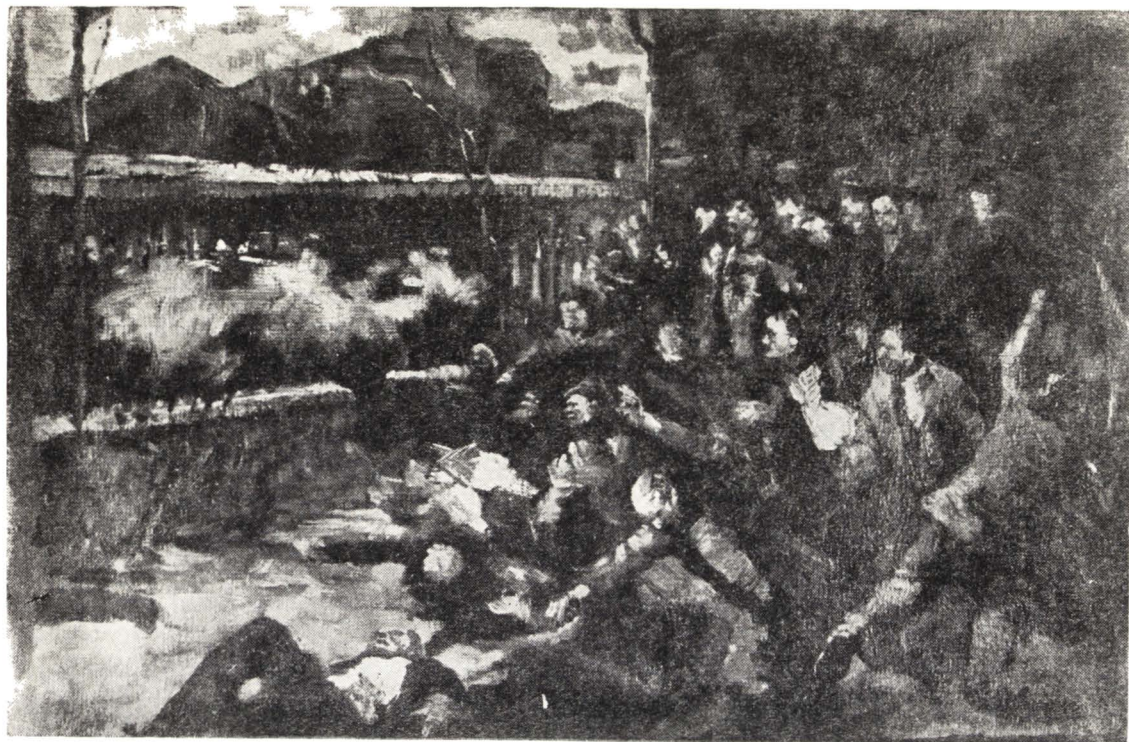
Încă de timpuriu, Miklossy s'a simțit puternic atras către muzică și artele plastice. În 1934 el s'a înscris la Academia de Muzică din Budapesta, unde a studiat îndeosebi vioara. În același timp a continuat să deseneze, inspirându-se mai ales din temele pe care i le sugera cultura lui muzicală. Astfel, l'a preocupat legendara figură a lui Paganini, pe care — în numeroase desene și schițe — l'a reprezentat cântând, înconjurat de ascultători. Artistul își imagina și chipurile lor emoționate, încercând să le redea cât mai sugestiv. Acest exemplu este foarte semnificativ pentru Miklossy, deoarece ne arată cum încă din arii aceia el urmărea anumite probleme legate de expresivitatea umană, probleme atât de caracteristice artei sale de mai târziu.

Treptat, desenele lui Miklossy au început să atragă atenția câtorva din artiștii plastici cu care se întâlnea și tânărul student fu sfătuit să se înscrie la Academia de Arte Frumoase. În el s'a dat atunci o puternică luptă, deoarece talentul său muzical, manifestat cu mult succes, îl încuraja să meargă mai departe pe drumul început. Trebuie amintit că Miklossy suferise la vârsta de șase ani de paralizie infantilă, boală care i anchilozase ambele picioare. Voința și robustețea lui suflotească, încrederea și setea lui de viață au evitat consecințele nefaste pe care boala le-ar fi putut avea asupra moralului său. În el au triumfat vocația și pasiunea sa pentru artă. În hotărârea pe care a avut-o de luat pentru a alege între cele două drumuri care i se deschideau, urmările bolii au jucat totuși un rol precumpănitor. Ele l'au determinat să se consacre picturii, care părea să-i ofere posibilități mai sigure de existență și de afirmare, fără a-i reclama acele eforturi fizice dela care era exclus.

În 1935, Miklossy s'a înscris în atelierul lui Iuliu Rudnai, la Academia de Arte Frumoase din Budapesta, fără a renunța însă cu totul la studiile lui muzicale. Iuliu Rudnai (azi unul din măestrii de seamă din Republica Populară Ungară, Laureat al Premiului Kossuth) era un pictor realist, opus atât idealizărilor academiste cât și formalismului și care, fără a neglija însemnătatea culorii, socotea că însușirea temeinică a desenului joacă un rol hotărâtor în formațiunea profesională a unui artist plastic. Miklossy își amintește și astăzi cum profesorul său îi îndemna pe studenți să învețe din arta realiștilor spanioli și olandezi, insistând însă în primul rând asupra realismului pictorului rus I. E. Repin, pe care îl prețuia deosebit de mult.

În 1940, Gabriel Miklossy a absolvit Academia de Arte Frumoase din Budapesta, cu calificativul « excelent ». În același an, el a expus la Sa'onul din Budapesta șapte pânze, dintre care două cu teme istorice: « Matei Corvin între învățați » și « Regina din Saba ».

După absolvirea Academiei, Miklossy a mai lucrat în atelierul lui Rudnai, doi ani pentru perfecționare, după care s'a reîntors în Transilvania. Semni-



*Prima schiță de studiu a tabloului «Grivița 1933»*

(ulei pe pânză 0,335 × 0,480 m)

ficativ pentru activitatea lui din această epocă este tabloul pe care l-a pictat cu ocazia concursului instituit în 1942 de către o școală muncitorească din Baia Mare. Tema concursului era: «Prețuește pe om după munca sa!» Inspirându-se dintr-o veche legendă populară, Miklossy a pictat tabloul istoric «Matei Corvin silește pe nobili să muncească» și a câștigat concursul. (Legenda spune că, trecând Matei cu suita sa de nobili prin dreptul unei vii la care lucrau niște țărani, nobilii au început să-și bată joc de munca acestora; atunci Matei Corvin le-a poruncit să muncească în locul țăranilor pentru ca pe viitor să fie în stare să le prețuiască truda).

Adevăratele perspective de dezvoltare și afirmare i s-au deschis însă lui Miklossy abia după eliberarea țării noastre în 1944 de către Uniunea Sovietică. Odată cu instaurarea regimului de democrație populară, Miklossy s'a putut consacra nestingherit picturii istorice și marilor compoziții de gen, inspirate din viața poporului. În 1948, după răsturnarea monarhiei, Miklossy a participat la prima Expoziție Anuală de Stat a Artelor Plastice, expunând un tablou cu tema «Măsurarea pământului» de către țăranii săraci împropietăriți prin reforma agrară din 1915.

În 1949 și 1950, Miklossy a creat tablourile «Ora de educație politică în armată» și «Semnarea actului de constituire a unei Gospodării Colective», vaste compoziții care au figurat la Expoziția Anuală de Stat a R.P.R. din 1950. În același an, Miklossy a fost numit profesor de pictură la Institutul de Arte Plastice «Ion Andreescu» din Cluj, unde s'a stabilit, părăsind Oradea. În sfârșit, la Expoziția de Stat a Artelor Plastice din R.P.R., din 1952, Miklossy a prezentat marele său tablou istoric «Grivița 1933».

Ideea tabloului s'a născut încă în anul 1949. Ea a fost rezultatul ajutorului ideologic dat de Partid artiștilor plastici, care s'au putut identifica în felul acesta cu aspirațiile și lupta poporului muncitor. Oprindu-se la tema pe care o indică însuși titlul tabloului, Miklossy și-a dat seama de profunda ei semnificație patriotică și educativă. El a înțeles că alegându-și un subiect atât de complex — menit să glorifice eroismul clasei muncitoare — îi revenea ca artist, o sarcină de onoare. Și astfel, hotărât și plin de însuflețire, pictorul pornit cu toată temeinicia la realizarea operei sale.

Începând din 1950, Miklossy a plecat să se documenteze pe teren. El a venit de câteva ori la București, a luat contact cu muncitorii ceferiști dela «Atelierele C.F.R. Grivița Roșie», care participaseră odinioară la sângeroasele evenimente și a studiat în toate amănuntele locul unde s'au petrecut acestea și felul cum s'au desfășurat.

Masacrul avusese loc iarna în zori, când întunericul abia începe să se risipească și atmosfera e încă cețoasă. Muncitorii i-au explicat pictorului cum au fost înconjurați de armată și cum la refuzul lor de a părăsi curtea atelierelor au fost secerăți cu mitralierele. Tirul pornise de jos ținând mai întâi picioarele, și înălțându-se apoi treptat până la creștet. Muncitorii i-au povestit și despre încercările făcute de a-i convinge pe soldați să nu tragă în frații lor, despre refuzul ostașilor de a trage și despre înlocuirea lor cu jandarmi și ofițeri travestiți în uniforme de simpli soldați, ofițeri care au deslănțuit măcelul. Despre fapta eroică a tânărului Vasile Roaită, căzut la datorie alături de alți 450 de muncitori, i s'a povestit de asemenea lui Miklossy. Totul i s'a indicat cu precizie: cum au rezistat fără șovăială muncitorii, locul ocupat de fiecare, specificul decorului și al anotimpului acelei tragice dimineți.

După ce i-a ascultat, pictorul s'a despărțit de muncitori și a rămas multă vreme singur în curtea atelierelor, străduindu-se să evoce atmosfera dramei petrecute. I se părea că întreg cadrul întâmplărilor, arborii, zidurile, gardul, strada alăturată și biserica de peste drum, îi vorbesc și completează prin propria lor mărturie șirul datelor culese din gura oamenilor. El și-a închipuit luptând și murind, înfrățiți cu decorul din jurul lor, aruncând — înainte de a-și da sufletul — o ultimă privire pe același perete, pe aceiași copaci și spre același cer plumburiu pe care și pictorul îl avea acum în față. Reconstituind astfel în minte întreaga acțiune, el a început s'o trăiască, să se identifice cu ea și sub imboldul puternicii emoții trezite într'ânsul, odată întors la Cluj, a trecut la realizarea primelor schițe în ulei.

La început, Miklossy și-a imaginat o masă compactă de muncitori desfășurându-se dela dreapta spre mijlocul compoziției, având ca fundal un simplu perete roșu și aproape, în față, spre stânga, zăbrelele gardului de fier printre care trăgea armata cu puștile automate. În această primă viziune (fig. 1) mișcarea masselor și însăși acțiunea acestora nu apăreau suficient de diferențiate. Pictorul își dădea seama că mișcarea și elanul mulțimii trebuiau exprimate mai nuanțat, că în realitate ritmul deplasării ei nu era continuu ci oscilant, fiind vorba de o masă care freamătă, avântându-se și așteptând în același timp, prudentă și totodată hotărâtă, sperând până în ultima clipă în posibilitatea evitării masacrului, dar gata să moară eroic pe poziție dacă datoria i-ar cere-o. Acest moment de maximă tensiune dramatică, această primă clipă în care mulțimile înfruntă moartea, a vrut să le exprime artistul; dar din acest punct de vedere prima imagine a compoziției sale nu l-a mulțumit.



El a reluat compoziția executând de astă dată o schiță în tuș (fig. 2) în care încep să se contureze mai bine și să se individualizeze anumite personaje. Acum apare pentru prima oară figura unuia din eroii principali ai tabloului: muncitorul din fruntea mulțimii, care, lovit de gloanțe, își crispează mâna stângă pe rană strângându-și cu mânie pumnul drept și privind cu o supremă încordare de suferință și ură spre ucigași, pe care îi blesteamă. Tot acum se concretizează la pictor și ideea de a exprima unitatea și solidaritatea muncitorilor — caldele sentimente ale acestora față de tovarășul căzut, ca și dârzenia



*Schiță de studiu a tabloului « Grivița 1913 ».*

(Tuș pe carton alb: 0,200 x 0,281).

rezistenței lor — prin grupul celor două personaje din fața gardului: muncitorul care cu brațul stâng ridicat și cu pumnul strâns li se adresează « soldaților », în timp ce cu brațul drept încearcă să-și susțină tovarășul prăbușit.

Acestei versiuni i-au urmat alte câteva în care individualizarea eroilor a fost dusă mai departe și introduse noi accente pentru a sublinia caracterul dramatic al faptelor. Artistul crease la un moment dat un personaj foarte exaltat, care se bătea cu pumnii în piept, sfidând moartea cu un curaj ostentativ. Miklossy și-a dat însă repede seama că eroul său era retoric și teatral, că prin individualismul cu care apărea, el atrăgea prea mult atenția asupra sa, minimalizând importanța masei și micșorându-i rolul. Pictorul a renunțat la acest personaj și a executat o seamă de schițe în ulei căutând să-și aprofundeze cât mai mult eroii, studiindu-i în diverse atitudini și expresii, rapor-



tate toate la cerințele temei. Înainte însă de a purcede la aceste schițe de detaliu și portret, a intervenit o schimbare importantă în concepția operei. Artistul a întrevăzut necesitatea de a-i da un caracter mai autentic și mai realist, legând într'un mod mai strâns desfășurarea evenimentelor de cadrul acțiunii. Într'adevăr, cine ar fi privit compoziția în stadiul ei de atunci nu, și-ar fi putut da seama unde se petrec evenimentele. Decorul era redus la câteva elemente prea generale care nu îngăduiau o localizare și, deosebit de aceasta, acțiunea părea înghesuită în spațiul limitat de ele. Pictorul s'a gândit atunci să schimbe unghiul de vedere și și-a închipuit masa mișcându-se dela stânga la dreapta, astfel încât fundalul să apară dominat de clădirea masivă roșu-violacee a uzinei, cu arhitectura ei specifică. Față de concepția inițială, versiunea aceasta aducea și o altă schimbare: artistul renunța la momentul ales la început, care înfățișa evenimentele în chiar clipa deslănțuirii lor, și recurgea la o scenă mai târzie, atunci când, după masacrarea primelor rânduri de muncitori aflați în apropierea porților și după dărâmarea acestora de către armată, trupele au putut să-i mitralieze pe greviști în voie.

În noua ei variantă, compoziția a continuat să treacă prin câteva faze. Urmărind-o pe cea mai semnificativă dintre acestea (fig. 3), observăm că masa de muncitori căpătase acum mai multă mobilitate, că fizionomiile și caracterele eroilor erau mai limpede conturate, că spațiul era mai vast și că locul acțiunii putea fi recunoscut. Privită însă în ansamblul ei imaginea tot nu exprima încă pe deplin mișcarea unitară și avântată a masei, ea nu sugera îndeajuns rezistența și forța de luptă a muncitorimii, și aceasta în primul rând pentru că nu toate atitudinile fuseseră suficient studiate, iar compoziția nu se desfășura într'un ritm destul de ascendent. Ea apărea încărcată, întrucâtva teatrală și nu îndeajuns de echilibrată. În prim planul din stânga tabloului se vedea un muncitor cu brațul întins, arătând spre dușman și părând să spună: « Pe ei tovarășii! », în timp ce în imediata lui apropiere un altul chema și el muncitorimea la luptă. Criticându-și singur, varianta, artistul a făcut atunci următoarea justă observație: « Dacă masa e unitară în conștiința ei, aceste gesturi nu sunt necesare ». În consecință, el a hotărât ca într'o nouă versiune să renunțe la ele sau să le schimbe semnificația. El și-a propus totodată să reducă lărgimea câmpului vizual al tabloului pentru ca dramatismul acțiunii și efectul de maximă tensiune să nu se risipească într'un spațiu atât de vast și încărcat cu atâtea elemente. Însfârșit, pentru a accentua forța de mișcare a masei, artistul simțea nevoia unui contrast, a unui gol compozițional, care să atragă spre el și să sublinieze astfel deplasarea masivă și înche-gată a mulțimii înfierbântate. Toate aceste probleme au fost, după repetate eforturi, rezolvate cu succes în versiunea finală a tabloului, versiune în care pictorul a revenit totodată la momentul inițial al temei, acela care prezenta drama chiar în clipa deslănțuirii ei (fig. 4).

O problemă de bază în concepția operei a constituit-o necesitatea de a nu i se da acesteia caracterul unui spectacol de groază. Ideea centrală a tabloului era aceea a eroismului masei, a cărei cauză rămânea victorioasă în ciuda oribilului măcel. Expresia dominantă a imaginii trebuia să aibă accente înălțătoare, de un dinamism optimist, care să sublinieze lupta și elanul muncitorilor. « Prin luptele din 1933 — scrie tov. Chivu Stoica — muncitorimea ceferistă și petro-listă a dat dovadă că proletariatul din țara noastră nu și-a plecat fruntea și nici nu a capitulat în fața politicii burgheziei și moșierimii de fascizare și înfeudare a țării imperialiștilor străini. Prin luptele din Ianuarie—Februarie 1933, clasa



*Versiune penultimă a tabloului «Grivița 1933»*

(ulei pe pânză: 1,105 — 1,405 m.)

muncitoare a dovedit voința sa de luptă pentru o viață mai bună, pentru interesele ei și ale întregului popor muncitor, pentru viitorul fericit al Patriei»<sup>1</sup>. Așa dar cei căzuți nu erau niște înfrânți, ci însăși jertfa lor însemna o contribuție de seamă la izbânda finală. Această idee centrală trebuia susținută cu toate mijloacele de compoziție, desen și colorit, bazate — ceea ce de altfel pictorul și făcuse — pe o foarte temeinică cercetare și analiză a realității.

În versiunea ultimă a tabloului, Miklossy a reușit să rezolve problemele principale în sensul derit. Compoziția a căpătat acel ritm ascendent care poartă întreaga acțiune spre culmi, dându-i o semnificație pozitivă. Efectul acesta a fost obținut cu ajutorul mai multor elemente. Un prim element îl constituie însuși faptul că masa de muncitori urcă pe taluzul acoperit cu zăpadă, din centrul imaginii, în timp ce din stânga, de jos, se desprinde grupul celor trei muncitori a cărui direcție ascendentă este puternic accentuată prin atitudine și gesturi ca și prin linia hainelor, care, în mișcarea lor, exprimă avântul și însuflețirea oamenilor. Cele două sârme electrice acoperite de zăpadă, care traversează ca niște dăre albe partea superioară a compoziției, au și ele rolul de a-i imprima acesteia o direcție ascendentă. Dinamismul masei în deplasare, elanul exprimat prin mișcarea ei în diagonală, sunt accentuate prin contrastul creat de echilibrul static al clădirii din fund și de profilul ei, tăiat vertical în dreapta și descrescător în stânga. Acest efect se realizează și datorită faptului că planul clădirii și cel al masei de oameni sunt unite prin unghiul de vedere care le percepe pe amândouă, frontal. Totodată pictorul a conceput astfel imaginea încât creștetul clădirii să se vadă retezat și acțiunea să se desfășoare mai apropiat de ea. În felul acesta mișcarea masei apare mai strânsă, energia ei mai condensată, sugerând cu elocvență coeziunea de granit a muncitorilor, voința lor neînfrântă și clocotul de luptă care îi împinge cu putere înainte.

Odată rezolvat tabloul în liniile lui compoziționale mari, Miklossy a trecut la adâncirea tipurilor umane, la studiul amănunțit al fizionomiei lor, analizând comportarea fiecărui erou în parte, raportată la cerințele generale ale temei și ținând seama de specificul psihologiei lui. În compoziție intervin aproape 50 de personaje care își au fiecare rolul lor bine precizat. Pictorul s'a străduit să le definească în așa fel caracterul, încât să-i poți desluși fiecareia povestea vieții, isbutind adeseori să atingă notele esențiale ale tipicului și generalizării artistice.

Să luăm de pildă personajul desprins de grup, care, atins de glonte, își strânge mâna pe rană (fig. 5). Miklossy<sup>2</sup> a pornit dela ideea unui muncitor robust, cam la vreo 45 de ani, om cu familie și părinte de copii, obișnuit să chibzuiască la ceea ce face și să nu-și piardă capul în situațiile grele (condiția lui socială e foarte just subliniată și de îmbrăcăminte pe care o poartă). Din expresia lui încordată și fermă, din energia cu care-și strânge pumnul, din ușoara încovoiere a trupului rănit dar încă puternic, se desprinde o aprigă voință de luptă și în același timp o ură înverșunată împotriva ucigașilor. Omul acesta e conștient de întreaga lor ticăloșie, el a înregistrat într-o clipă toate cele petrecute: moartea unora din tovarășii săi, rănirea altora, pericolul care-i amenință pe toți și firește, propriul său sfârșit apropiat. El însă nu se dă înapoi

<sup>1</sup> Chivu Stoica, « Eroicele lupte ale muncitorilor cefești și petroliști din 1933 ». Ed. pentru literatură politică, București, 1953, p. 115.

<sup>2</sup> Lămuririle cu privire la felul cum și-a gândit Miklossy personajele erau fost date chiar de pictor.





« Grituța 1933 »

Ulei pe pânză : 3,300 X 4,700 m.





din fața gloanțelor și mai găsește puterea să-și blesteme călăii, căutând să le dea muncitorilor din frunte pilda unei morți demne, la datorie.

Cu toate elementele pozitive ale personajului amintit, privitorul își dă totuși seama că acesta nu este propriu-zis un conducător. Conducătorii masei apar în centrul tabloului, în fruntea și strâns lipiți de grosul muncitorilor urcați pe taluzul acoperit de zăpadă (fig. 6). Ei sunt văzuți din profil și trăsăturile



*Detaliu din « Grivița 1933 ».*

lor sunt aspre și hotărâte exprimând, în primul rând, o puternică stăpânire de sine. Unul din ei a făcut cu curaj un pas înainte și la salvele trase de « soldați » răspunde printr'un îndemn de îmbărbătare, manifestându-și încrederea în cauza clasei muncitoare și în lupta ei. Gestul său viguros (brațul îndoit cu energie și cu pumnul strâns) exprimă combativitate și îndrăzneală, elemente subliniate și prin mișcarea avântată a trupului. Încă și mai impunătoare apare



figura celuilalt conducător (muncitorul cu căciula) care, în fruntea întregii mase, domină situația cu luciditate, sigur de sine, dârz și cumpănit, cu hotărâre și sânge rece. Toată atitudinea lui exprimă spiritul de rezistență și de luptă al muncitorilor. Se simte ceva de neclintit în caracterul său, voința lui de fier răsbate din încordarea obrazilor și din încheștarea fermă a pumnului, iar din calmul cu care face față situației, din poziția lui dreaptă, aproape rectilinie, din tăișul privirii sale necruțătoare față de călăi, se desprinde un sentiment care trezește încrederea, care mobilizează și care arată limpede că un astfel de om constituie un obstacol de nebiruit în calea dușmanului.



*Detaliu din « Grivița 1933 ».*

Un alt personaj pe care pictorul l-a scos în evidență luminându-i chipul cu intensitate, este cel din stânga tabloului, care își cheamă tovarășii rămași în urmă. E un lucrător mecanic, tip pozitiv, sănătos, plin de curaj, cu calități de conducător de mase. Immediat în spate și la dreapta, apare profilul unui ceferist cu șapcă (fig. 8). Pictorul și l-a închipuit ca pe un slujbaş modest, conștiincios, obișnuit să se exprime respectuos față de superiorii săi, dare care își înțelege perfect rolul și menirea în aceste clipe grele, pentru clasa muncitoare și care știe să lupte pentru cauza ei. Artistul l-a redat în așteptarea momentului decisiv, gata să acționeze.

Analiza făcută de Miklós Lotz erorilor săi e foarte complexă și compusă din elemente surprinzător de variate. Să considerăm de pildă personajul cu căciula neagră al cărui cap se vede din trei sferturi lângă marginea stângă a compoziției. E un muncitor care încă nu și-a pierdut caracterul de țăran (fig. 7). Aparența lui e calmă, el face impresia unui om de treabă, « la locul lui » și desigur, cap de familie. Atenția lui e însă încordată și i se citește o ușoară nuanță de surpriză în obraz. Acum pare

el să se fi dumirit pentru întâia oară cu cine are de-a face și se simte întreg procesul de transformare care operează în conștiința lui.

În șirul tipurilor înfățișate de Miklós Lotz se recunosc caractere foarte diferite. Interpretând just realitatea, pictorul a creat în ansamblul personajelor sale și un tip negativ strecurat în masa de luptători (fig. 8). El apare în stânga compoziției, sub aspectul unui individ cu gulerul ridicat, cu pălăria îndesată pe creștet, privind încruntat, nehotărât și întrebător, spre locul măce-

lului. Din toată atitudinea lui emană ceva dubios. Privitorul își dă seama că este în fața unui personaj care așteaptă să vadă de partea cui va fi victoria pentru a ști ce atitudine să ia.

Tabloul lui Miklossy este străbătut de un larg suflu de umanitate. El răsbate din multe nuanțe psihologice exprimate cu subtilitate de artist în caracterizarea personajelor sale. Chiar și acolo unde acestea par să joace un rol de importanță secundară se observă cum de cele mai multe ori el a gândit în amănunt problema și a știut să desprindă ceea ce este esențial în concretizarea ei. De aceea imaginea e foarte convingătoare, viața ei se desfășoară firesc, în deplin acord cu realitatea. Cât de multiple sunt aspectele înfățișate de artist, cât de variată e gama emoțiilor și sentimentelor descrise!

Un important rol în susținerea temei îl joacă în tabloul « Grivița 1933 » coloritul. El a fost studiat în cadrul a numeroase variante pregătitoare și subordonat întru totul cerințelor subiectului, astfel încât atmosfera generală și caracterul puternic dramatic al faptelor să-și afle nota cea mai expresivă. Fiind vorba de un masacru petrecut în zorii unei zile de iarnă, Miklossy și-a propus din capul locului să recurgă la o armonie de roșu, cenușiu, albastru închis, ocră-verzui, brun și violet, în care dominantă s'o constituie roșul violet și cenușiul. Acest colorit era impus chiar de datele realității, roșul violet raportându-se îndeosebi la specificul clădirii atelierelor, cenușiul și albastrul la efectele de anotimp (cerul, zăpada, ceața) iar ocră-verzui și brunul, în linii mari, la chipurile și îmbrăcămintea oamenilor. Pictorul a recurs la numeroase tonuri diferențiind și valorând îndeobște volumele și planurile cu multă măiestrie, sugerând veridic realitatea și susținând prin acordul general de culoare principalele idei de conținut. « Din chiar prima luare de contact cu cadrul în care s'au desfășurat evenimentele — povestește Miklossy (care a studiat decorul chiar în dimineața unei zile de Februarie) — m'am simțit pătruns de mohoreala cerului plumburiu. Priveam zidurile roșii ale clădirii și închipuindu-mi dimineața în care s'au desfășurat evenimentele, simțeam deodată cum zidul acela care a fost martorul lor, capătă o semnificație deosebită. Roșul acela violaceu și întunecat, profilat pe cerul cenușiu, mi s'a părut afară din cale de sugestiv prin puterea lui de evocare dramatică și, dela început, m'am gândit că pe fundalul tabloului trebuie să domine puternic profilul unui zid de această culoare. La început, în prima versiune (fig. 1), problema nu era încă rezolvată pentru că un simplu perete nu localiza îndeajuns câmpul de acțiune, dar în versiunea finală (fig. 4) am ajuns să exprim întocmai ceea ce doream ».

Așa cum am mai arătat, Miklossy a isbutit într-adevăr să redea specificul istoricei dimineți și să sugereze cu multă intensitate încordarea și dramatismul, îmbinând elementele de decor, de atmosferă și de acțiune, în cadrul unei tonalități generale care să sublinieze caracterul eroic al faptelor și să trezească starea sufletească corespunzătoare, în privitor. El a rezolvat just problemele de lumină și valorația de ansamblu a imaginii, reușind să imprime acel suflu unitar, acea impresie de coeziune care se desprinde din tablou. Fiecare din grupurile compoziționale (în ce privește oamenii) are o viață proprie, totuși ele sunt legate unele de altele prin acțiunea comună și totul converge către punctul central pe care-l constituie tema.

Un tablou atât de bogat în calități, o realizare artistică atât de impunătoare, îndreptățește însă și exigențe față de autorul ei. În consecință trebuie semnalate și unele lipsuri care se mai întrevăd în această pânză.





În « Grivița 1933 » intervin foarte multe tipuri, variate și semnificative caractere umane; în general, Miklossy a isbutit să le redea, acordând o mare atenție diferențierilor psihologice, morale, ale eroilor. Totuși, pe alocuri, el nu s'a dovedit suficient de preocupat de adâncirea și diferențierea structurii lor fizice. Deși s'a servit de 20 de modele, unele personaje seamănă între ele. Privitorul își dă seama că pictorul a folosit un același model în roluri și atitudini diferite și că din acest punct de vedere — al caracterelor fizice — în tablou apar prea puține fizionomii cu adevărat distincte, în totalul celor aproape 50 de figuri. Astfel, dacă în ce privește pe muncitorul cu pumnul încheștat înfățișând în centrul tabloului pe unul din conducători, pe muncitorul care înaintează cu ranga (jos, în prim planul stâng al compoziției) și pe individul dubios (fig. 8) e adevărat că a fost bine precizat caracterul acestor personaje și convingător nuanțate respectivele lor stări sufletești, prin deosebiri de atitudini, gest și mimică, nu rămâne mai puțin adevărat că fizicul oamenilor este de fapt același, observație care se aplică și altor grupuri de personaje. Pentru o și mai veridică înfățișare a realității se impunea și sub acest aspect o individualizare mai adâncă a tipurilor umane.

Sunt apoi unele figuri care ar fi trebuit mai mult studiate, ca de pildă, aceea din extremitatea dreaptă a tabloului, figura muncitorului pe cale să se prăbușească desfăcându-și brațele cu un gest de supremă neputință, dar care pare că plutește suspendat în aer, în loc să se simtă greutatea corpului care-l trage la pământ; pe de altă parte, gestul unuia din muncitorii cu brațul întins și pumnul încheștat (în dreapta compoziției, imediat lângă și înapoia personajului cu mâna strânsă la piept) e rigid și neconvingător. Deși frumos pictată, nici figura cazangiului cu beretă roșie, din stânga tabloului nu este îndeajuns de expresivă (fig. 4) mimica nefiind suficient studiată.



Însfârșit, dacă în ansamblu, așa cum am mai afirmat, valoarea tabloului e justă, unele figuri nu sunt totuși valorate în raport cu planul în care se situează, intensitatea cu care au fost puse în lumină de pictor făcându-le să iasă înaintea altora, aflătoare în realitate într'un plan mai înapoiat. Asemenea figuri n'au fost suficient redată în atmosferă, în aer liber, ci mai degrabă într'o lumină de atelier, fapt care se poate observa la unele din personajele din partea stângă, de jos, a compoziției. Se remarcă așa dar o ușoară contradicție între perspectiva liniară și perspectiva aeriană, în redarea acestor figuri.



În felul cum se prezintă, tabloul lui Miklossy constituie o ilustrare cu succes a aplicării metodei realismului socialist, dovedind o înțelegere foarte justă a faptelor, rezultată în urma unei studieri atente a evenimentelor istorice, a unei cercetări aprofundate a realității și a unei interpretări a acestora de pe pozițiile înaintate ale materialismului dialectic și istoric. De aceea, pictorul a isbit să redea scena acestui masacru fără să cadă în naturalism, subliniind elementul eroic, tragic și înălțător al evenimentelor, iar nu latura lor macabră. Opera constituie în ansamblul ei un imn închinat dorului și luptei pentru viață, o viață demnă și liberă. Accentele cad în tablou pe numeroșii eroi pozitivi, pe elementele de elan și de acțiune, iar nu pe ceea ce exprimă joshnicia, inerția, moartea. Artistul a știut să privească și să interpreteze evenimentele dela Grivița în lumina dezvoltării lor istorice, susținându-le transpunerea pe pânză prin incontestabilul și bogatul său dar de observație. Datorită măestriei sale, Miklossy ne-a dăruit astfel o operă emoționantă și plină de adevăr.





# TEMA LUPTEI PENTRU PACE ÎN PLASTICA NOASTRĂ

de THEODOR ENESCU



Lupta pentru pace constituie una din temele cele mai fecunde apărute în artă după cel de al doilea război mondial. Strâns legată de ansamblul problemelor ce frământă astăzi conștiința a milioane și milioane de oameni, această temă a inspirat și continuă să inspire numeroși creatori din toate ramurile artei. În fruntea mișcării pentru pace se află Țara Socialismului care, oferind un exemplu strălucit de muncă pașnică și constructivă, însuflă tuturor popoarelor curaj și perseverență în lupta pentru realizarea aspirațiilor lor. La Stockholm, Paris și Praga în 1949, la Varșovia și Viena în anii care au urmat, au avut loc congrese mondiale în care glasul reprezentanților națiunilor s'a ridicat puternic împotriva agresiunii, apelând la o înțelegere durabilă între state, prin mijlocirea unui pact al păcii.

Un rol însemnat în mișcarea pentru pace îl dețin oamenii artei. Lor le revine sarcina de a readuce arta pe făgașul vechilor și sănătoaselor tradiții clasice, legate de popor și de a făuri din ea un instrument puternic combativ pe linia țărilor pașnice și progresiste ale omenirii.

În domeniul artelor plastice dela noi, lupta pentru pace și-a aflat o expresie vie și convingătoare, o însemnată parte a operelor realizate aducând o prețioasă contribuție la cauza generală a popoarelor angajate în această luptă. Datorită faptului că țara noastră a fost eliberată de către Uniunea Sovietică și smulsă din lanțul statelor capitaliste, putând astfel pași cu hotărâre pe drumul construirii socialismului și, implicit, al înfăptuirii unei revoluții culturale de mari proporții, ea a devenit un factor activ și puternic în bătălia pentru pace. Picturile, sculpturile, lucrările de grafică create în ultimii ani nu sunt decât oglinda unei noi conștiințe izvorâte din adâncile prefaceri structurale, cărora le-a fost supusă România pe plan social, politic și cultural după 23 August 1944.

Îndrumați de Partid, artiștii plastici au reușit să dea creației lor o orientare justă pe linia aplicării metodei realismului socialist, măbind caracterul combativ al operelor și transformându-le într-o armă de luptă din ce în ce mai eficace în mîna clasei muncitoare. « Întîlnirea » de Boris Caragea, « Turnătorii » de Maximilian Schulmann, « Zidărița » de Sonia Natra, « Colectarea cerealelor » de St. Barabaș, « La Uzinele 23 August cresc cadre noi » de Justina Popescu, precum și numeroase alte picturi, sculpturi și desene—exprimând dragostea și recunoștința față de Uniunea Sovietică sau înfățișând diferite aspecte ale muncii de pe șantiere și de pe ogoare, înseamnă totodată realizarea variată și complexă a numeroase aspecte ale luptei pentru pace, constituie un stimulent în vederea acestei lupte. Prin reprezentarea realistă a eroilor muncii socialiste, a stahanoviștilor, a frun-



tașilor în producție, într'un cuvânt a oamenilor cu o structură morală nouă, în opere ca « Portretul Mariei Zidaru » de Lidia Agricola, sau « Bustul Mariei Cincă » de Dorio Lazăr, artiștii plastici români au reușit să reflecteze emoționant și veridic conștiința înaltă a masselor, sporindu-le încrederea în forțele proprii, în puterea de neînvins a cauzei păcii. Astfel, într'un sens larg, se poate spune că majoritatea temelor artei plastice românești contemporane oglindesc bogatele aspecte pe care le ia lupta pentru pace.

În articolul de față ne vom opri asupra acelor lucrări care, în mod direct, au ca temă « lupta pentru pace ». Trebuie amintit că un loc foarte important printre acestea îl ocupă caricaturile și afișele. Atât prin numărul lor cât și prin problemele specifice pe care le ridică și efectul ce obțin, ele reclamă însă un studiu aparte. În consecință, aici ne vom limita numai la picturi<sup>1</sup>, sculpturi și desene, urmărind prin analiza celor care includ principalele probleme legate de tema luptei pentru pace, în ce măsură ele au găsit interpretarea justă, atât sub raportul conținutului, cât și al formei, și cum slujesc cauza păcii.

Alegându-și ca temă lupta pentru pace, artiștii au fost atrași de variatele aspecte ale acestei lupte. Astfel, o bună parte a creațiilor lor redau ecoul puternic trezit în masa oamenilor muncii din satele și orașele noastre de campania pentru strângerea semnăturilor pe Apelul Congresului Mondial dela Stockholm.

Acesta este subiectul în tabloul maestrului Camil Ressu « Semnarea Apelului Păcii la o gospodărie agricolă colectivă ». Însăși alegerea unei asemenea teme înseamnă un moment important de cotitură în cariera acestui artist.

Reprezentarea vieții țăranului a constituit totdeauna o preocupare majoră a artistului. Se cunoaște contribuția hotărâtoare pe care a adus-o Camil Ressu în cadrul acestei tematici. Într'adevăr, el s'a opus cu hotărâre idealizării figurii și vieții țăranilor, la modă în vremea exploatării burghezo-moșierești, prin transcrierea fidelă a realității, luând o atitudine critică față de condițiile în care erau siliți să muncească aceștia. Nenumăratele sale tablouri cu țărani, nizi înfățișează gravi și tăcuți, cu figuri aspre în care se deslușesc efectele traiului lor mizer. În tabloul lui de astăzi apar pentru prima oară țărani care trăiesc în regimul creat de condițiile construirii socialismului, subiectul ales înfățișând un moment important din desfășurarea noii lor existențe. De astă dată chipurile țăranilor sunt luminoase, atitudinea lor este a omului descătusat de nevoi și asuprire.

În mijlocul țăranilor au venit și muncitori, care le-au explicat rosturile Apelului, dându-le lămuriri în legătură cu semnarea lui. Scena se petrece la câmp, într'o zi de vară. Personajele sunt grupate în jurul unei mese, urmărind cu atenție pe săteanul care cel dintâi își depune semnătura. Este foarte bine surprinsă grija, dublată de o ușoară concentrare, cu care el face acest gest. Din gravitatea mișcării lui, din încordarea interioară care i se citește pe față se desprinde un aer de solemnitate, care învăluie tot grupul. În fața lui, o țărancă cu mâna proptită în șold, a rămas dusă pe gânduri, lângă cei doi copii ai ei. Se gândește desigur la viitorul lor și expresia chipului ei e senină, încrezătoare. În stânga, văzut din spate, un țăran așteaptă să semneze, în timp ce, sprijinit cu cotul pe colțul mesei, un tânăr, oarecum mirat de acest nou eveniment în viața satului, privește scena. În sfârșit, alte câteva personaje, un țăran, un muncitor, un cioban, un bătrân, urmăresc cu atenție mișcările primului semnatar. În fund se profilează câteva case ale gospodăriei colective, și mai departe, unindu-se cu cerul, coama unui deal. Acțiunea este astfel localizată în cadrul ei firesc.

Este remarcabilă în acest tablou compoziția în așa fel concepută încât personajele să apară văzute de aproape, și accentul să cadă pe atitudine și expresie. Bine echilibrată, prin elementele variate introduse în tablou, ea dă viață subiectului, contribuind într'un mod hotărâtor la lămurirea lui. Gruparea personajelor apare naturală, veridică, subliniind realismul tabloului. Nu mai puțin hotărâtor în realizare este și desenul. Viguros și precis, printr'o conturare sobră a formelor, el individualizează cu claritate fiecare figură în parte. Gama coloritului e simplă, redusă la puține tonuri. Toate aceste calități fac ca ideea principală enunțată în titlu, să se impună în mod evident privitorului într'un limbaj plastic accesibil tuturor.

Un subiect similar întâlnim în tabloul pictoriței Thormane Kis Marghit, din Baia Mare, intitulat « Semnăm pentru apărarea copiilor noștri ». Insuși titlul tabloului indică o idee centrală în cadrul temei, anume că unul din motivele



Fig. 1. — C. RESSU: « Semnarea Apelului Păcii la o gospodărie agricolă colectivă ».

care fac din țărănimea noastră o apărătoare fierbinte a păcii este acela de a feri pe copii de ororile războiului și de a le asigura un viitor fericit. Astfel concretizată, tema implică un caracter și mai precis: ea pune accentul pe conștiința și dragostea de părinte. Autoarea înfățișează scena într'un interior de gospodărie. Un tânăr, soțul, stând la masă, semnează Apelul. Lângă el o femeie, nevasta lui, cu o expresie de mulțumire și încredere pe față, depune foaia pe care a semnat-o, iar un bătrân, aplecat deasupra mesei, se pregătește să semneze și el. În fața lor, odaia e plină de copii în costume de pionieri, băieți și fete. Unii se uită atenți, voioși, spre masă, sub privirile surâzătoare ale unui muncitor, alții intră sglobii pe ușă, iar o tânără mamă, cu copilul în brațe, dă explicații unui băiat care ascultă atent. Pe fața ei robustă și senină, se deslușesc dragostea și interesul pentru cei mici.

Aspecte ale campaniei pentru strângerea semnăturilor, oglindind mai ales adeziunea muncitorilor din fabrici sau întreprinderi, apar și în câteva sculpturi,

cum sunt « Semnăm pentru pace » de N. Crișan (trei tineri muncitori în atelier, în timpul producției, oprindu-se o clipă, spre a-și depune semnăturile pe Apel) și « Semnăm Apelul Păcii » de Delfina Mirescu (un invalid, mărturie vie a ororilor războiului, înmânând Apelul unui lucrător și unei femei cu un copil în brațe). Ambele opere se remarcă prin căldura cu care autorii lor s'au apropiat de acest aspect particular al temei și prin viața pe care au știut s'o insuffle personajelor.

Conștiința forței reale pe care o reprezintă voința pașnică a popoarelor se reflectă și în sculptura lui Fekete Iosef « A semnat pentru pace ». Prin mijloace simple, fără niciun element retoric, el exprimă ferma încredere în viitor a oamenilor muncii. Același sentiment caracterizează și sculptura Mariei Bâscă intitulată « Pentru Pace ».

O altă formă a campaniei pentru pace a oamenilor muncii din țara noastră o constituie acțiunile lor de protest împotriva agresorilor și a ațățătorilor la un nou război.

O astfel de acțiune a reprezentat Abody Nagy Bela în tabloul său « Meeting de protest ». Într-o sală a uzinei Metalurgice « Unirea » din Cluj, sunt adunați muncitorii al căror glas se ridică împotriva agresiunii imperialiștilor americani din Coreea. Ceea ce constituie calitatea esențială a acestui tablou este faptul că tânărul pictor clujean a știut să exprime freamătul masei, unitatea compactă a voinței ei de a impune încetarea războiului, creând o imagine insufletită și plină de mișcare. Abody a recurs la o compoziție care subliniază ceea ce e principal în tablou. El pune cu putere în evidență, pe de o parte figura muncitorului care vorbește dela tribună, pe de altă parte, expresiile mulțimii de lucrători care-l ascultă, sguduită de impresia cuvintelor lui. Lucrarea vădește capacitatea pictorului de a crea un ansamblu veridic și sugestiv, capabil să comunice emoția necesară pentru a mobiliza pe privitor și a trezi în el conștiința de luptător pentru pace.

Dorința de a exprima protestul mamei împotriva războiului și a ororilor lui, l-a inspirat pe Mathé Iosef din Oradea, în sculptura intitulată « Nu mai vrem război ». Ea înfățișează o tânără mamă într-o atitudine avântată și hotărâtă, îmbrățișându-și cu o mână copilul, în timp ce, încordându-și bustul și strângând pumnul, amenință cu cealaltă pe cei care ar turbura pacea.

Una dintre cele mai puternice expresii ale rezistenței opuse agresorului o constituie însă monumentală sculptură în lemn a lui St. Csorvassy din Târgu Mureș, « Partizanii coreeni ». Ea aduce un omagiu eroismului poporului coreean, care, cu arma în mână și cu prețul a uriașe sacrificii, se opune invaziunii americane în Coreea, luptând din răzputeri pentru stăvilirea războiului și isgonirea cotropitorului țării. Pentru a sublinia participarea întregului popor coreean la lupta pentru pace și libertate, sculptorul și-a propus să înfățișeze un episod din viața partizanilor. Ne vom opri mai îndelung asupra lui deoarece constituie un exemplu concludent despre felul în care artistul știe să se servească de resursele artei sale pentru a realiza o operă emoționantă și puternic mobilizatoare. Lucrarea se impune din capul locului prin monumentalitate, prin coeziunea de monolit pe care o sugerează și care este, în bună parte, rezultatul unei compoziții just înțelese. Cele trei personaje nu sunt prezentate în semicerc ci în linie dreaptă, dar totuși, astfel dispuse, încât figura lor să apară în planuri diferite. Sunt reprezentați în plină acțiune. Din centru se desprinde figura unui tânăr înalt, înarmat cu grenade, privind încordat spre punctul unde se ascunde dușmanul și pe care îl indică, cu mâna întinsă, un tovarăș de luptă. O tânără partizană cu mâna încheștată pe pușcă, gata să pornească la acțiune, privește hotărâtă



și parcă întrebătoare spre personajul central dela care așteaptă comanda de a începe atacul. Accentul este astfel pus pe acest personaj central, conducătorul grupului, în plină lumină. Efectul de energie și de coeziune de care am amintit nu este numai rezultatul compoziției alese de artist; el este obținut prin tratarea ansamblului, mai cu seamă prin expresia pe care sculptorul a știut să o imprime pe fața fiecărei figuri. Într'adevăr, una din calitățile esențiale de care a dat dovadă



Fig. 2. - ȘT. CSORVASSY (T. Mureș): « Partizanii Coreeni ».

Csorvassy este aceea de ași fi studiat modelele cu multă atenție, adâncind fiecare gest, fiecare mișcare, mimica fiecăruia dintre ei. El nu s'a mărginit la sublinierea unilaterală a vreunui element, de pildă a celui de eroism și curaj, ci a țintit la o psihologie complexă în care interveneau puterea de concentrare, chibzuința, stăpânirea de sine, elanul combativ și spiritul de echipă al celor trei coreeni. Se simte că ei acționează ca un tot unitar, mânați de o forță de nebiruit, de o



încredere tota ă în isbânda cauzei lor. Csorvassy a ajuns astfel la o puternică individualizare a eroilor săi din care a reușit să creeze adevărate tipuri. Ideea principală a operei este totodată pusă în valoare și prin felul în care artistul a știut să speculeze resursele materialului. Pentru a accentua caracterul aspru al luptătorilor, al vieții și al acțiunii de partizan, Csorvassy a folosit cu măiestrie însăși constituția lemnului, dăltuindu-l în fațete largi, anguloase, iar faptul că opera e sculptată dintr'un singur trunchi masiv își are importanța ei în crearea impresiei de coeziune, de bloc. Întreaga operă trăiește intens prin dinamismul ei, prin acea puternică și sugestivă subliniere a conflictului dramatic, într'un cuvânt prin efectele ei realiste, obținute în cadrul unei depline armonii între conținut și formă. Pentru toate aceste calități care fac din ea o contribuție impunătoare la lupta popoarelor pentru pace, sculptura a fost distinsă cu Medalia de Aur a Păcii.

În cadrul temei de care ne ocupăm, o altă categorie de artiști și-a îndreptat atenția spre manifestările de solidaritate și internaționalism proletar din diferite colțuri ale lumii. Tinerii pictori, Gh. Freiberg și Tiberiu Krausz s'au inspirat din acțiunile docherilor francezi de a zădărnici tendințele agresive ale guvernelor imperialiste. Pornind dela un fapt real, autorii înfățișează în tabloul lor scena în care un grup de docheri aruncă în mare lăzile cu armament american, destinate, înarmării statelor din apusul Europei. Faptul se petrece pe cheiul unui port într'o atmosferă cețoasă, sub un cer cenușiu încărcat de nori. Prin elementul său dramatic, acest decor natural vine în sprijinul subiectului. Docherii sunt înfățișați în grup compact, chiar în momentul aruncării lăzilor în apă. Unul sosește cu o ladă pe umăr, un altul cu fața întoarsă, cheamă la acțiune pe alți tovarăși din urmă; în centru, un tânăr, prin gestul mănios cu care se pregătește să arunce în mare lada ridicată deasupra capului, pune un accent energic în mijlocul întregii scene, accent susținut și prin expresia de încordare și revoltă a celorlalte personaje. Două din ele împing cu înverșunare o ladă peste zidul înalt al cheiului, în timp ce, în spatele lor, o femeie, una din soțiile lor, într'o rochie sdrențuită, cu un copil în brațe, cu o față suptă de mizerie și foame, dar pe care nu se citește umilință sau teamă, îi îndeamnă cu dârzenie la acțiune. E o notă care adaugă un accent eroic scenei, accent completat și prin imaginea manifestanților care se zăresc în fund, veniți să sprijine acțiunea plină de curaj a docherilor.

Compoziția în piramidă imprimă o gradație în desfășurarea acțiunii. Totodată faptul că ea e văzută de jos conferă imaginii un caracter monumental, care amplifică măreția și eroismul evenimentului. Un rol important îl joacă în acest tablou colorarea. Tonalitatea generală sumbră, dar bogată în nuanțe, se împletește strâns cu specificul temei, subordonându-se ei, dar contribuind într'o măsură hotărâtoare la sporirea capacității sugestive și emoționante a tabloului.

Tot un episod din lupta popoarelor subjugate capitalismului l-a inspirat și pe sculptorul Andrei Szobotka în alegerea temei sale. Sub altă formă el a reluat o idee concretizată și de graficianul sovietic Prorokov, într'unul din desenele lui. Este vorba de acțiunea întreprinsă de patru muncitori brazilieni, care, cu riscul vieții, au săpat în stânca unui munte, la o înălțime amețitoare aproape inaccesibilă, cuvintele *Stalin es lapaz!*, exprimând prin aceasta semnificația simbolică pe care numele marelui Stalin a căpătat-o în lupta pentru apărarea păcii. Sculptura lui Szobotka e foarte îndrăzneță. Prin concepția ei, ea reușește să impună atenției ingeniozitatea și curajul cu care, indiferent de culoare, muncitorii din țările Americii de Sud isbutesc să promoveze ideea păcii, legându-o de politica celui mai constructiv și înaintat stat din lume, Uniunea Sovietică.



Fig. 3. – GIL FREIBERG și TIBERIU KRAUSZ: «Deșeri francezi».

«Femei din Lidice la Congresul dela Praga», desenul Ligiei Macovei, legat de lupta organizată a popoarelor pentru pace, e menit să țină treze în amintirea tuturor ororile războiului. Artista care a participat la Congresul Păcii, ținut în 1947 în capitala Cehoslovaciei, a evocat unul din cele mai dramatice momente ale acestui congres, când, dela tribună, au vorbit două femei supraviețuitoare ale masacrului dela Lidice. Se știe că aici hitleriștii germani au exterminat, ca să răsbune moartea unuia dintre ei, populația nevinovată a unui sat întreg. Pe figurile reprezentate de Ligia Macovei se citește nu numai amintirea tragediei celor din Lidice, ci și conștiința că celor rămași în viață le incumbă datoria de a-și răsbuna, de a apăra cu dârzenie și până la capăt cauza păcii. Simplu și expresiv, de un realism puternic bazat pe studiu și observație temeinică, desenul Ligiei Macovei convinge și emoționează, întărind chemarea celor ce se opun fascismului și urii între popoare. Astfel, prin calitățile ei, care reunesc într'un acord deplin ideea conținutului cu formele expresiei artistice, această lucrare se situează printre succesele de frunte dobândite de artiștii noștri plastici în ilustrarea temei luptei pentru pace.

În sfârșit, înainte de a încheia sumara analiză a lucrărilor reprezentative închinat acestei teme, trebuie amintită compoziția pictorului J. Perahim dela Muzeul I. V. Stalin din București, operă care și-a aflat transpunerea și în tapiserie. Lucrarea lui Perahim constituie un imn închinat înfrățirii tuturor popoarelor iubitoare de pace. Acestea sunt înfățișate urcând în marș biruitoare treptele simbolice

lice ale progresului, cu steagurile fâlfâind și purtând în mijlocul lor chipul lui I. V. Stalin. Compoziția este alegorică și totuși realistă, străbătută de un puternic suflu de umanitate, mobilizatoare și plină de avânt. Ea îmbărbătează prin optimismul ei și prin ritmul ascendent care o însuflețește, atrage parcă după sine spre un țel glorios uriașele mulțimi ale apărătorilor păcii.

Din trecerea în revistă a operelor dedicate de artiștii noștri temei luptei pentru pace se desprinde constatarea de netăgăduit că în ansamblul lor aceste opere aduc un serviciu real cauzei păcii, contribuind la educarea și mobilizarea maselor pentru a apăra pacea, adâncind legătura frăției între popoare. Pictorii, sculptorii și desenatorii noștri au știut să surprindă multe din aspectele esențiale oferite de activitatea dusă pe frontul național și internațional al luptei pentru pace. Apropiindu-se cu dragoste și cu căldură de această importantă temă, cei mai mulți au isbit să o illustreze cu convingere și cu însuflețire, creând imagini sugestive, legate de realitate, capabile să antreneze masa oamenilor muncii din țara noastră.

Totuși, dacă în general rezultatele obținute în reprezentarea acestei teme sunt pozitive, nu trebuie trecută cu vederea o seamă de lipsuri care se mai manifestă încă la o parte din artiști. Reprezentarea cu succes a unui asemenea subiect este foarte strâns legată de studiul amănunțit al problemelor pe care le comportă, de o cercetare atentă a realității, de adâncirea psihologiei fiecărui personaj care intervine într-o compoziție, de analiza judicioasă a rolului unuia sau altuia, de motivarea realistă, legată de faptul concret al acțiunilor, gesturilor și meniilor lui. Din acest punct de vedere, unii creatori mai plutesc încă în vag, neacordând o atenție egală tuturor eroilor și părților componente ale operelor. Asemenea scăderi sunt vizibile până și într'un tablou cum este cel al lui Camil Ressu, unde unele personaje apar prea puțin expresive, rigide sau indiferente, ca de pildă cei doi țărani din extremitatea tabloului, sau cel din primul plan văzut din spate. Insuficiențe în individualizarea figurilor și în motivarea acțiunilor și expresiilor acestora se remarcă și în tabloul lui Thormanne Kiss Margit, în care aceste figuri se complică și cu o compoziție defectuoasă, cu lipsa unei gândiri care, încheșată în jurul ideii centrale, să pună mai bine în valoare elementele de conținut. Astfel, în tabloul ei, intervine figura unui muncitor. Dar nu prea înțelegem care este semnificația prezenței lui, și cum este ea raportată la tema principală. În loc ca atitudinea lui să fie legată de ceea ce se petrece în grupul care semnează Apelul pentru Pace, ea este legată de grupul de copii din dreapta tabloului. Privitorul nu are posibilitatea să înțeleagă efectiv care e aici rolul muncitorului. Pe de altă parte, însăși imaginile copiilor nu sunt suficient indicate, iar femeia cu copilul în brațe, care stă de vorbă cu un băiat, pare ruptă de acțiunea principală. Prin faptul că grupurile nu se leagă între ele și nu converg spre miezul acțiunii, compoziția nu servește destul de bine ideea centrală.

Lipsa de finisaj duce adeseori pe unii artiști la imprecizie în redarea personajelor, la insuficiența lor individualizare. Acesta este cazul cu tabloul lui Abody Nagy Bela și, într-o mai mică măsură, cu cel al lui Freiberg și Krausz. Problema individualizării este una dintre cele mai importante în cadrul unei opere realist-socialiste. Fără individualizarea personajelor, pierzând din puterea de comunicare, opera nu mai e în stare să exprime realitatea în toată bogăția ei. De fapt, viața și lupta oamenilor muncii din țara noastră ca și de pretutindeni, evenimentele importante la care participă, trezesc în ei sentimente, gânduri și emoții foarte complexe. Pe acestea, legate direct de dorința fierbinte pentru pace, pictorul se cuvine să le oglindească pe chipurile eroilor lui.



În unele opere persistă încă anumite elemente retorice, convenționale. Astfel, lucrarea lui Mathé Josef suferă de pe urma modului teatral cum e redată atitudinea mamei care protestează împotriva războiului.

La alți artiști, lipsurile se manifestă în concepția de ansamblu a operei. Așa, de pildă, eroii sculpturii lui Szobotka, apar prea mici în raport cu restul operei. Elementul « stâncă », care nu poate fi socotit sculptură propriu zisă, ține mult prea mult loc față de elementul « om ». Totodată printr'un defect de compoziție, unul din personaje, fata care face de strajă, apare desprinsă de restul acțiunii.

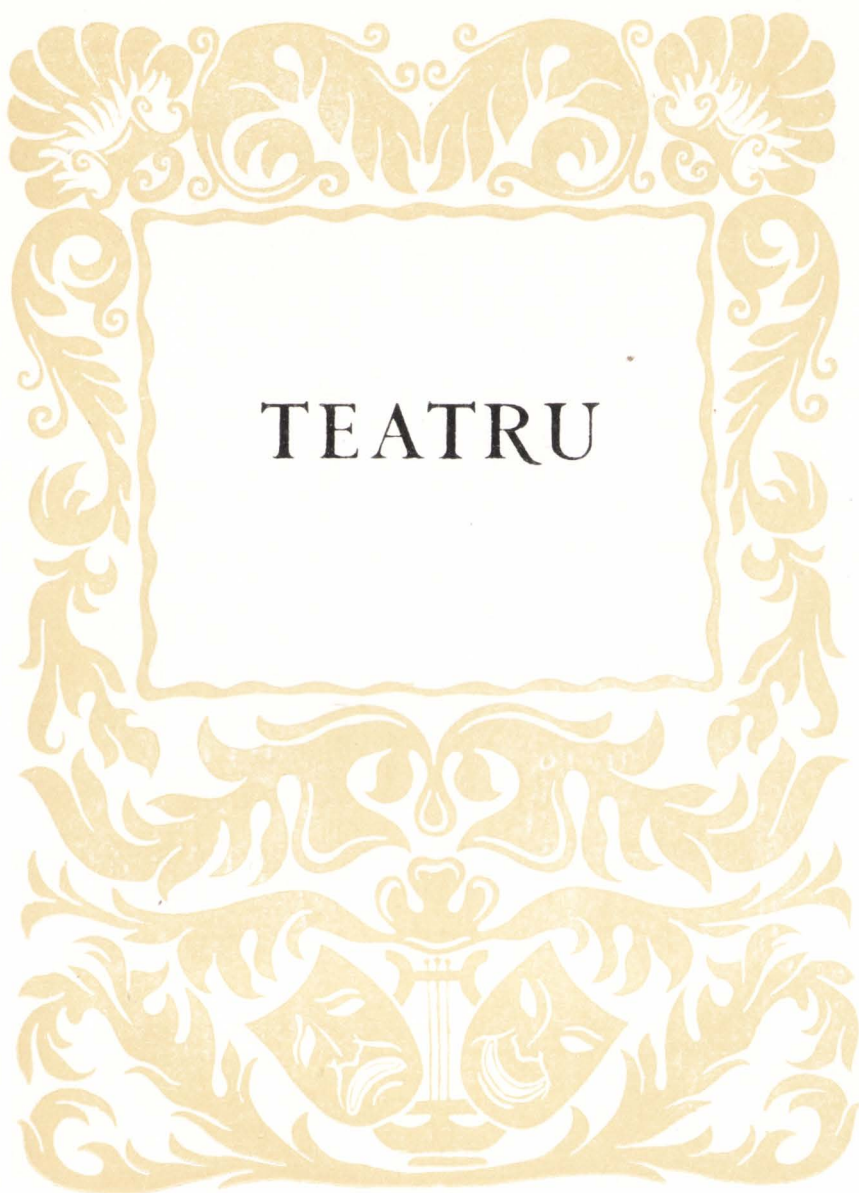
Pe alocuri, unii artiști mai păcătuiesc încă printr'o reprezentare schematică a realității, fapt care se datorește de cele mai multe ori nepreciziei desenului. Aceasta poate fi observată de pildă în « Lupta popoarelor pentru pace » a lui J. Perahim, la unele atitudini și expresii ale personajelor, mai cu seamă la cele din jumătatea stângă a compoziției.

Din toate aceste constatări, se impune necesitatea unei mai temeinice adânciri a temei luptei pentru pace decât au făcut-o artiștii noștri până în prezent. Problemele trebuie analizate în toată complexitatea lor pe baza unui studiu îndelungat și de continuă confruntare cu realitatea. Trebuie îmbogățite mijloacele de exprimare a conținutului și, deși aspectele pe care le-au luat în considerare au fost destul de variate, se poate spune totuși că orizontul tematic al luptei pentru pace poate fi încă mult lărgit. Din acest punct de vedere, artiștii noștri pot profita din bogata experiență a artei sovietice în care tema luptei pentru pace și-a aflat expresii atât de variate și de înălțătoare în operele apreciate și cunoscute în lumea întreagă ale unor artiști ca Vera Muhina, Rešetnikov, Surpin, Prorokov și mulți alții. Faptele ne arată că, din ce în ce mai conștienți de lipsurile proprii, artiștii noștri plastici luptă împotriva lor. În ultimele manifestări de artă plastică au apărut tot mai multe opere care oglindesc grandioasele înfăptuiri de pe cuprinsul republicii noastre și nu puține lucrări au fost închinete cauzei păcii. Mergând cu sinceritate și convingere pe acest drum, ei răspund totodată la vibranta chemare lansată creatorilor din lumea întreagă la Congresul dela Paris, de către mama eroină sovietică Liuba Kosmodemianskaia: « Mare este influența cuvintelor scriitorului, a penelului pictorului, a gândului savantului: folosiți aceste arme, această forță, în lupta pentru pace! »











# ÎNTEMEIEREA TEATRULUI NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI, CONSECINȚĂ A AVÂNTULUI CULTURAL PAȘOPTIST\*

de PROF. SIMION ALTERESCU



ridicarea clădirii Teatrului Național din București marchează momentul afirmării teatrului românesc ca o instituție cu o puternică influență în masă.

Desvoltarea teatrului nostru demonstrează, împotriva tuturor falsilor istorici din trecut, că teatrul românesc nu este rodul influențelor străine occidentale, ci dimpotrivă, că teatrul românesc a luat ființă ca o consecință a dezvoltării istorice specifice țării noastre, că istoria teatrului nostru este strâns legată de dezvoltarea economico-socială a țării și are rădăcini profunde în manifestările culturale ale poporului.

Ignorând condițiile concrete ale dezvoltării țării noastre, istoricii burghezi au socotit însăși revoluția dela 1848 ca o revoluție de import, ruptă de trecutul de luptă al poporului și fără consecințe pentru viitor. Revoluția dela 1848, strâns legată de realitățile românești, de specificul dezvoltării noastre istorice, continuă și dezvoltă spiritul răscoalei populare dela 1821, afirmându-se ca o revoluție cu un puternic caracter antifeudal.

Istoricii burghezi au fost unanimi în a găsi teatrului nostru o paternitate străină, cosmopolită, în a explica geneza acestuia prin spiritul de imitație.

Or, primele înfiripări ale teatrului național erau legate de mișcările anti-feudale, de avântul național caracteristic nașterii și dezvoltării burgheziei și procesului de luptă pentru lichidarea feudalității, proces simultan cu procesul constituirii oamenilor în națiune.

Teatrul românesc se dezvoltă la noi, și în alte țări din răsăritul Europei, în procesul începuturilor lichidării feudalismului tocmai pentru că el este folosit ca un instrument de propagandă națională, ca o tribună de luptă națională.

Așa cum arată I. V. Stalin: « Capitalismul năvălind în viața liniștită a naționalităților împinse pe planul al doilea, le răscolește și le pune în mișcare. Dezvoltarea presei și a teatrului, activitatea Reichsratului (în Austria) și a Dumei (în Rusia) au contribuit la întărirea « sentimentului național ». Intelectualitatea, care lua ființă, se pătrunde de « ideea națională » și acționează în aceeași direcție... »<sup>1</sup>.

Nașterea unei burghezii naționale, a unei intelectualități pătrunse de « ideea națională », a condiționat și în țara noastră dezvoltarea presei și a teatrului

\* Comunicare prezentată în ședința din 19 Decembrie 1952 a Academiei R.P.R. cu ocazia sărbătoririi centenarului Teatrului Național.

<sup>1</sup> I. Stalin, Opere. Ed. P.M.R., v. 2, p. 320.



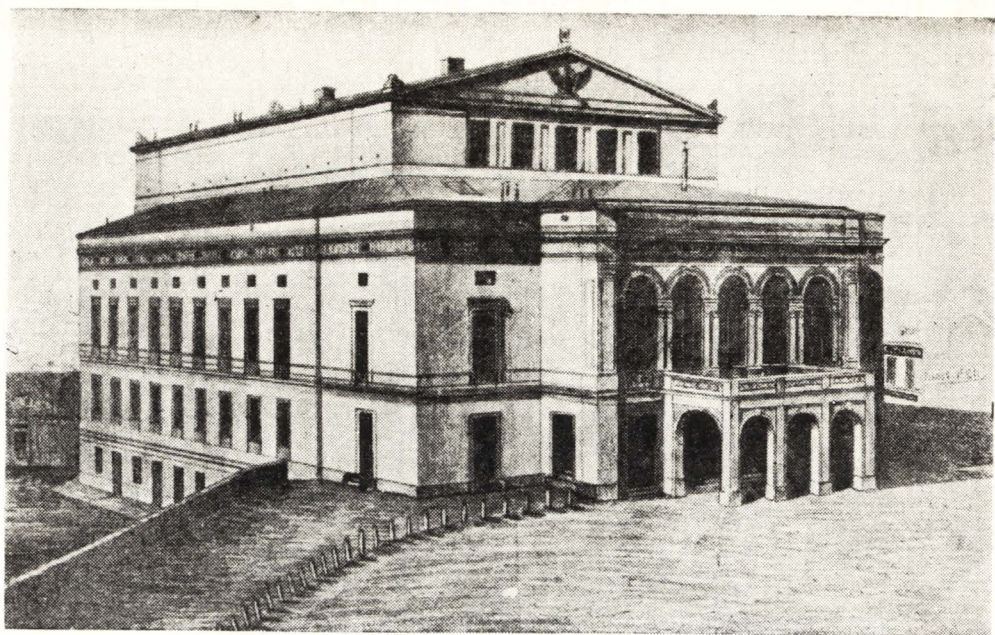


Fig. 1. — Teatrul Național — «Teatrul cel Mare» din București la terminarea lui (1852).

ca elemente ce au contribuit la întărirea sentimentului național. Teatrul nostru cult se dezvoltă ca parte integrantă a culturii naționale, consecință a dezvoltării capitalismului în Principate și își are originea în avântul patriotic pe care l-au imprimat în cultura noastră intelectualii crescuți în atmosfera luptelor ce au pregătit, după pacea dela Adrianopole, revoluția dela 1848.

Ideea teatrului național se naște în sânul «societăților culturale» înființate după modelul celor revoluționare ruse, decembriste. Activitatea culturală a acestor societăți masca, mai întotdeauna, din cauza asupririi feudale, activitatea politică a noii intelectualități.

În grupul lui C. Golescu, la Brașov 1821, în «Societatea literară» a lui C. G. Golescu și I. Eliade, în «Societatea Filarmonică», înființată în 1833 de către Ion Câmpineanu, C. Aristia și I. Eliade, în «Conservatorul Filarmonic» (filodramatic), înființat de Gh. Asachi la Iași în 1836, se naște ideea creării unui teatru românesc și însăși ideea clădirii unui Teatru Național. Aceste societăți culturale și cele care vor urma după 1840 («Societatea literară» reînființată la 1843 de N. Bălcescu, I. Eliade și I. Ghica — în spatele căreia se ascunde societatea politică «Frăția», sau «Asociația literară», înființată în 1845 sub președinția lui Iancu Văcărescu) creează o mișcare culturală cu caracter național, burghez progresist pentru acea vreme, și ele aduc o contribuție deosebită la lupta împotriva feudalismului.

Desvoltarea teatrului românesc este strâns legată de dezvoltarea culturii naționale, a culturii democratice pașoptiste.

Teatrul național se înființează și se dezvoltă în condițiile ciocnirii dintre avântul culturii naționale al noii intelectualități, dintre patriotismul cultural al pașoptiștilor care folosesc teatrul ca o tribună de luptă națională democratică și reacționarismul mării boierimi, plină de dispreț și ură față de noua cultură.

Dacă la începutul secolului al XIX-lea, autoritățile nu dădeau o atenție prea mare activității societăților culturale, desconsiderând puterea lor de influență, curând acțiunile culturale ale acestor societăți deveniră obiectul asupririi feudale și, treptat, ele fură desființate. Astfel se întâmplase cu « Societatea Filarmonică », « Societatea Literară » sau « Conservatorul Filarmonic » (filodramatic). Aceste societăți reușiseră însă să oficializeze limba națională în presă și în teatru, să promoveze idei cu un caracter democratic revoluționar prin reprezentarea traducerilor operelor celor mai înalți dramaturgi ai vremii: Voltaire, Alfieri, Molière, Schiller, Cervantes etc.

Prin presă și prin societățile pomenite, se urmărește promovarea limbii române în teatru, formarea și dezvoltarea limbii literare. Dar contradicțiile care se nasc în aceste societăți, divergențele de ordin politic, în special în legătură cu problemele păstrării privilegiilor boierimii și împroprietăririi țăranilor (Filarmonica), determină în teatrul românesc, înainte de 1840, o perioadă de relativă destrămare, perioadă corespunzătoare pătrunderii trupelor străine, franțuzești, italienești, germane în Principate. Opreliștile cârmuirii și teama de concurența trupelor străine duc la degenerarea repertoriului cu toată opoziția unor fruntași ai « Filarmonicii » care luaseră poziție împotriva tendințelor de părăsire a repertoriului de traduceri din Molière, Voltaire, Alfieri, pentru traducerile pieselor la modă lipsite de conținut revoluționar.

« Gazeta Teatrului Național », protestând împotriva noului repertoriu străin, arăta că: « Actorul român nu știe să fie bufon, el n'a știut a se slugări și a se maimuța... Priviți teatrul ca o școală de moral și-i veți afla pe actori mândri de a fi profesorii norodului și veți vedea ce actori buni ».

Teatrul va deveni însă cu adevărat « o școală de moral » abia după 1840, în condițiile frământărilor ce pregăteau mișcarea revoluționară dela 1848.

Cei care vor determina intrarea teatrului național într-o nouă etapă de dezvoltare sunt realizatorii programului revoluționar dela 1840, mai pătrunși de necesitatea unei culturi, a unui teatru cu un conținut revoluționar patriotic.

Programul organizației revoluționare a lui Dumitru Filipescu, care prevedea abolirea privilegiilor feudale, împroprietărirea țăranilor, organizarea unei puternice armate naționale, instaurarea republicii, prevedea totodată și asigurarea dezvoltării culturii pentru popor, căci el se adresa masselor, tuturor celor nemulțumiți de regimul feudal, de marii proprietari agricoli.

Mișcarea revoluționară și culturală intră astfel într-o fază nouă. Ideea luptei naționale este îmbogățită cu ideea necesității luptei sociale. Anii premergători revoluției dela 1848 sunt anii de ascuțire a luptei de clasă în Principate și Transilvania. Rezistența boierimii feudale împotriva mișcării revoluționare și culturale crește.

Dar crește și avântul cultural sub impulsul noii mișcări revoluționare, al noilor obiective politico-sociale. În aceste împrejurări, mișcarea revoluționară fiind lipsită, din cauza asupririi feudale de arme de luptă, teatrul va căpăta un rol nou, pe care nu-l avusese în trecut, acela de tribună în lupta socială.

În 1840, V. Alecsandri scria: « Fiindcă la noi nu posedăm încă libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre ».

Programul politic dela 1840 urmărea înlăturarea dublei exploatare — a jugului imperialist străin și a boierimii — prin lupta pentru închegarea statului național și, totodată, prin lupta pentru eliberarea socială. Aceste obiective ale

luptei revoluționare le întâlnim în «Dacia Literară» (1840), în «Propășirea» (1844) lui Mihail Kogălniceanu, în «Magazinul Istoric pentru Dacia» 1845 editat de N. Bălcescu și Aug. T. Laurian, dar ele sunt prezente și în activitatea literară-artistică. Programul «Daciei Literare», în care Bălcescu se va întâlni cu M. Kogălniceanu, stă la baza mișcării culturale pașoptiste și de o potrivă la baza dezvoltării teatrului nostru național în noua etapă.

Programul «Daciei Literare» arată — mergând pe linia patriotică inițiată de Bălcescu în «Magazinul Istoric pentru Dacia» — că: «Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și noi subiecte de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm dela alte nații».

Activitatea teatrală a societăților culturale dinainte de 1840 avea ca obiectiv principal reprezentațiile în limba română. Noua etapă a dezvoltării teatrului nostru în anii premergători revoluției se caracterizează în principal prin faptul că se urmărește crearea unei dramaturgii originale. Nu orice piesă, numai să fie reprezentată în limba română. De aici înainte se urmărește reprezentarea pieselor originale, a unui repertoriu care să oglindească realitatea societății românești.

Luând atitudine împotriva traducerilor și imitațiilor în literatură ca și în teatru, programul «Daciei Literare» reprezintă un moment de luptă nu numai pentru promovarea limbii naționale românești în viața și cultura noastră, ci și pentru oglindirea vieții poporului, a condițiilor în care se dezvoltau contradicțiile de clasă ce existau în sânul societății românești.

Din acest program se inspiră M. Kogălniceanu, Vasile Alecsandri și C. Negruzzi în orientarea teatrului românesc în timpul așa numitului triumvirat al Teatrului Național din Iași, în anul 1840.

Urmărind răspândirea prin teatru a idealurilor revoluționare pașoptiste, cei trei codirectori ai Teatrului Național pun în centrul preocupărilor lor lupta pentru scrierea pieselor românești și totodată lupta pentru realizarea unui spectacol realist, căci altfel teatrul n'ar putea corespunde menirii sale educative, patriotice, sociale.

Obiectivele programului de activitate a «triumviratului» directorial al Teatrului Național din Iași pot fi precizate astfel:

1. Să lupte pentru realizarea unui repertoriu original, oglindind realitățile românești ale vremii, criticând moravurile societății și relațiile feudale existente, promovând și militând în slujba ideilor înnoitoare ale libertăților democratice.

2. Să lupte pentru formarea unei bune pregătiri profesionale a actorilor.

3. Să facă teatrul românesc, prin repertoriul original și cu ajutorul unor cadre actricești bine pregătite, o școală de educație cetățenească patriotică.

Astfel, teatrul începe să urmărească, odată cu promovarea limbii române, și reprezentarea unui repertoriu cu o tematică socială a vremii. Teatrul începe să se transforme în mod efectiv într-o tribună de luptă socială. La baza activității teatrale a pașoptiștilor stă, alături de ideea luptei naționale, ideea luptei pentru eliberarea socială.



Dezvoltarea teatrului românesc în perioada prerevoluționară (și ulterior) este condiționată de lupta ce o dau trupele de actori români — la început de

diletanți și apoi de profesioniști — împotriva cosmopolitismului clasei dominante a boierimii feudale, împotriva concurenței trupelor străine care încearcă să-și afirme supremația în teatru, să înnăbușe tânăra mișcare teatrală românească.

Bălcescu spunea despre țărâtime că: «plaga cea mai vie care i-a ros inima a fost boierimea». Aceiași boierime a stat în calea dezvoltării teatrului românesc, prigonindu-l.

Pentru distracția clasei dominante sunt aduse în țară trupe străine germane și franceze și trupe de operă italiană. Trupelor lui Ghergher (1818) Ed. Kreiwig (1830), Th. Müller (1833), Foureaux și Z. Hette (1836), le urmează trupele de operă italiană ale Henriettei Karl și Basilio Sansoni (1843).

Trupele străine caută să-și asigure supremația în teatru. Ele sunt favorizate de domnitor și boierime, de autorități, și bucurându-se de ajutorul interesat al mării boierimi caută să împiedece în mod conștient dezvoltarea teatrului românesc.

Boierii nu veneau la spectacolele românești. Acestea erau frecventate și susținute de burghezie, de publicul de condiție mijlocie.

Trupele românești au luptat în special cu opera italiană. Astfel, trupa de diletanți a lui Costache Caragiale, pentru a-și putea desfășura activitatea va trebui să lupte continuu împotriva tendințelor de supremație ale trupei Henriettei Karl.

În Moldova, sub directoratul lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri și C. Negruzzi, se unește de către domnitor administrația trupei române cu cea franceză, dar în timp ce trupa franceză avea o subvenție de 600 de galbeni, cea românească avea numai 200 de galbeni, căci «actorii moldoveni sunt în țara lor, nu printre străini ca franțuzii».

De altfel, în 1842, direcția trupelor franceză și română o preia — prin hotărârea guvernului — Maria Tereza Frisch, cântăreață germană, și primul rezultat este că, în stagiunea 1842—1843, trupa română nu va da decât șase spectacole.

În Transilvania, teatrul are o dezvoltare proprie în funcție de specificul dezvoltării economice. Transilvania cunoaște mai devreme dezvoltarea capitalismului și, mișcarea culturală animată de burghezie începe mai curând. Activitatea trupelor amatoare ale «Teatrului școlar» începe încă în secolul al XVIII-lea în seminariile și liceele transilvănene.

În limba română, primele spectacole apar însă la începutul secolului al XIX-lea la Brașov, date de trupe care joacă în trei limbi, germană, maghiară și română. Dacă trupe românești de teatru vor apărea mai târziu decât în Principate, aceasta se datorește faptului că activitatea culturală românească era obiectul unei acerbe asuprii naționale din partea imperiului austro-ungar. Din această cauză, abia în anii premergători revoluției dela 1848 se înființează acele grupuri artistice intitulate «Societate Românească cantatore Theatrale». Astfel sunt societățile inițiate de Farkas în Februarie 1847, trupă care folosește diletanți români din Arad, Lugoj și Brașov, sau cea a lui Foti din Seghedin (1847) care era alcătuită din actori români, maghiari și germani și care dădea spectacole în trei limbi.

Că activitatea acestor trupe este strâns legată de mișcarea culturală pașoptistă din Principate, o dovedește mai ales repertoriul lor în care găsim piesele lui V. Alecsandri («Iorgu dela Sadagura», «Nepotul salba dracului», «Nunta țărănească»), și mai târziu piesele lui C. Negruzzi («Muza dela Burdujeni», «Doi țărani și cinci cârlani»), și Costache Caragiale («O soară la mahala»)



ultima jucată de societatea diletanților brașoveni în preziua deschiderii Teatrului Național din București (16/28 Decembrie 1852).

În Muntenia, în perioada dintre 1840 și 1848 teatrul românesc, cu toate piedicile ce le va întâmpina, va cunoaște ca și în celelalte provincii o perioadă de avânt. Cezar Bolliac, I. Eliade, Voinescu II, Grigore Alexandrescu, sunt animatorii vieții culturale artistice pe linia unei arte militante, împotriva nedreptății sociale.

Prefața « Despre poezie » a lui Cezar Bolliac, unul dintre primii critici ai teatrului, apărută în 1847, arată cu claritate care sunt sarcinile ideologice ale artei în perioada luptelor revoluționare dela 1848.

« Este timpul ca poezia — scrie C. Bolliac — să se ocupe, să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință: schimbarea tuturor ideilor ce a avut până acum și are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale și politice, prefăcând acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate, practică și actuală... Poezia trebuie să fie numai filozofică, socială, umană și politică... »

Această concepție înaintată despre artă o împărtășea și pașoptistul Costache Caragiale, ca militant politic, ca dramaturg și ca animator de teatru.

În această perioadă, Costache Caragiale, după ce înjghebează trupele românești de teatru dela Botoșani și Iași, vine la București, unde strânge în jurul său pe foștii elevi ai Filarmonicii, care se răspândiseră după desființarea societății și dintre care mulți părăsiseră ideea de a face teatru.

În anul 1844, în jurul lui C. Caragiale se strâng din nou C. Mihăileanu, I. Lăscărescu, I. Caragiale, I. Scărlătescu, A. Cronibace, B. Lăzureanu și Ralița și Zinca Mihăileanu, Caliopi Caragiale (soția lui Luca Caragiale), Mali Cronibace.

Costache Caragiale este ajutat în această inițiativă de I. Eliade, I. Manu și I. Câmpineanu, ca și de activitatea publicistică a lui Cezar Bolliac pe care-l găsim, în perioada 1844—1850, cronicar al teatrului românesc și al operei italiene.

Reprezentațiile acestei trupe încep abia în 1845, cu foarte mari greutăți din pricina trupelor străine și în special a acelei italienești de operă.

Condițiile în care activa trupa românească erau extrem de grele din cauza regimului preferențial pe care-l avea opera italiană.

Trupa românească era obligată să nu reprezinte nicio bucată lirică, din patru reprezentații una s' o dea în beneficiul operei italiene, să plătească antreprenorului italian 20 de galbeni seral pentru sală, iar trupa nu putea repeta pe scenă decât în ziua premierii.

Trupa de diletanți a lui Caragiale își inagurează activitatea la Momolo cu piesa « Furiosul » (21 Martie 1845), o prelucrare a lui Caragiale după « Don Quichotte ». Succesul trupei române a fost enorm. Publicul care nu încăpuse în sală a stat până la unu noaptea în curtea teatrului și a cerut ca spectacolul să se repete. Cezar Bolliac entuziasmat cere, în presă înființarea unei școli care să pregătească actori români. Eliade alcătuește și proiectul acestei școli.

Repertoriul trupei este compus din piesele prezentate încă de Filarmonică (« Fanatismul » de Voltaire, « Bolnavul închipuit » de Molière, « Furiosul », dar apar traduceri noi (« Frații înfierăți », « Dezertorul », « Capodoperă necunoscută ») și în special piesele originale inspirate din realitatea românească: « Creditorii » și « Iorgu dela Sadagura » de V. Alecsandri, « O bună educație » de C. Bălăcescu sau « Jucătorii de cărți » de C. Negruzzi.

Costache Caragiale se preocupă în de aproape de calitatea spectacolelor, de ridicarea nivelului profesional al actorilor și în scurtă vreme « Curierul

românesc » poate scrie că: « Suntem departe de a compara pe junii diletanți, cu reprezentațiile din anul trecut, dovadă că fiecare se familiarizează cu vocația la care se simte chemat și prin urmare se încurajează a spera că peste curând nui vom mai putea numi diletanți...<sup>1</sup> ».

Teatrul este concesionat însă în acești ani cântăreței Henriette Karl (*chanteuse de la Haute Cour de sa Majesté le Roi de Prusse*) care dispune de el după bunul său plac.

Teatrul Henriettei Karl se bucura de subvenții mari, incomparabile cu « bacșișurile » guvernamentale primite de către trupa românească.



Cu cât ne apropiem de anul 1848, cu cât teatrul devine o tribună dela care se proclamă noi idealuri care periclitează privilegiile boierimii feudale, cu atât acesta are de îndurat asuprirea oficialității.

Teatrul românesc se bucură în acești ani, în special de spijinul material și moral al burgheziei. Sub impulsul mișcării culturale revoluționare, mișcarea teatrală se răspândește în țară; se deschid teatre naționale în orașele din provincie.

La Câmpulung se deschide teatrul lui C. D. Aricescu. « Când toate libertățile erau sugrumate — scria acesta — și mai ales libertățile de presă și când instrucțiunea publică era o spoială, în lipsă de alte mijloace de propagarea cuvântului, am ales teatrul și biserica, în orașul meu natal; după scenă biciuiam cu Molieru ridicolele societății și pe tartufii politici; din înălțimea amvonului predicam poporului îndobitocit morala sacră a Evangheliei. Ce se întâmplă? Guvernul cenzura pe Molieru și îmi interzicea predica sacră... »<sup>2</sup>.

În timpul revoluției, C. D. Aricescu va fi exilat la Snagov și își va relua activitatea abia în 1851.

La Pitești, teatrul românesc își avea deja o tradiție înaintată prin activitatea fraților Dinicu și Iordache Golescu.

Dinicu Golescu caută să aplice în practică programul « Societății Literare », să răspândească instrucția și să înființeze un teatru național.

Teatrul din Pitești va lua o deosebită dezvoltare în perioada revoluției și după revoluție, când va fi condus de C. Halepliu.

În ajunul revoluției dela 1848, trupa lui Costache Caragiale activase la Botoșani și apoi la Iași.

În toamna anului 1848, fugit din București, spre a nu fi arestat, Caragiale va organiza trupa teatrală din Craiova unde va activa până în 1850.

În același timp numeroase trupe de diletanți români prezintă în orașele Transilvaniei repertoriul original al scriitorilor pașoptiști.

Deschiderea teatrelor românești în provincie arată că mișcarea culturală pașoptistă nu s'a limitat la activitatea din București și Iași, că ea și-a găsit un puternic răsunet în țară, în masse; că publicul teatrului românesc era în continuă creștere și manifesta o tot mai mare conștiință politică, națională și sete de cultură.



La baza dezvoltării teatrului românesc, în anii 1848, stăteau ideile redeșteptării naționale, ale eliberării sociale și unirii. Trupele române devenind puternice mijloace de propagandă pentru trezirea conștiinței naționale și a popularizării reformelor sociale, activau în condiții precare (în Muntenia, în

<sup>1</sup> « Curierul Românesc », 3 Septembrie 1847.

<sup>2</sup> C. D. Aricescu, Despotismul și constituția.

Moldova și în Transilvania) și erau obiectul multiplelor restricții oficiale. Cauza teatrului românesc, îmbrățișată de pașoptiști, întâmpină piedici din partea domnitorilor și guvernelor moșierești, întâmpină rezistența clasei conducătoare refractară culturii noi naționale și ideilor înaintate. Slujitorii teatrului românesc se leagă tot mai strâns de mișcarea revoluționară pașoptistă pentru că aceasta se ridică împotriva conservatorismului și cosmopolitismului boieresc, pentru că milita pentru formarea unei opinii publice naționale, pentru dezvoltarea învățământului și culturii naționale, pentru că pașoptiștii luptau pentru înființarea unui teatru național, care să creeze condiții de stabilitate activității teatrului românesc.

La frământările anului 1848 participă alături de fruntașii mișcării culturale pașoptiste și conducătorii și actorii trupelor române din toate provinciile.

Astfel, « La anul 1848 Caragiale cu colegii și elevii săi iau parte activă la desfășurarea evenimentelor politice prin reprezentațiuni de piese tendențioase ce ținteau la mărșul scop »<sup>1</sup>.

Costache Caragiale ia parte activă la revoluție. Împreună cu C. Aristia, șeful gărzii naționale (care în urmă cu 27 de ani ieșise în întâmpinarea lui Tudor la intrarea acestuia în București), C. Caragiale se afla alături de cei ce au dat proclamația dela Izlaz.

Pe podiumul scenei dela Momolo, Costache Caragiale, înfășurat în tricolor, declamă înflăcărâte versuri patriotice.

Bolnav și sărac, C. Caragiale răspunde apelului « Ce sunt datori cetățenii patriei »? lansat de « Pruncul Român », dăruind revoluționarilor ultimele bunuri pe care le are.

Ziarul ce apărea în zilele revoluției scrie sub titlul « Daruri politice »: « dela cetățeanul C. Caragiale, un inel de diamante și o podoabă de grante în valoare de... » (650 lei). Anunțul era însoțit de o scrisoare semnată: « Fratele și amicul vostru C. Caragiale ».

Tovarășii lui C. Caragiale, Costache Mihăileanu, C. Serghie și alții se numărau printre cei care « la anul 1848 » luau parte la acest eveniment.

Când revoluția din țara românească a fost înfrântă « căpeteniile revoluțiunii în sfătuiră (pe actori) a părăsi Capitala București, spre a nu fi închiși, surghiuniți, trimiși pe la monastiri sau expulzați ».

Costache Caragiale, împreună cu C. Mihăileanu, C. Serghie, Stoenescu, Ștefan Mihăileanu, Costache Demetriade, Ioan Vlădicescu și alții, trec Oltul și se așează la Craiova unde își vor continua activitatea teatrală. C. Aristia este deportat de către Fuad la Semlin împreună cu căpeteniile revoluționare N. Bălcescu, C. A. Rosetti, C. Bolliac, Ion Ionescu, de unde va ajunge la Paris.

Participarea actorilor la mișcarea revoluționară se manifestă și în Moldova unde teatrul românesc a avut o activitate mult mai bogată în acea vreme.

Neculai Luchian — unul dintre cei mai iubiți actori ai publicului moldovean — a fost un luptător aprig pentru revoluție și unire încă cu ani în urmă.

El a lansat pe scena teatrului ieșean strigătul: « în lături hoți, în lături câini, hoți, mizerabili, lăsați-ne să mai trăim », sau versurile:

« Dela Dunăre'n Carpați  
Suge țara gulerai  
Din Focșani în Dorohoi  
Țara-i plină de ciocoi ».

---

<sup>1</sup> M. Belador, Istoria Teatrului românesc.

În Februarie 1846 se reprezintă piesa lui Al. Russo « Jignicerul Vadră » sau « Un provincial la teatrul național ».

Nerespectându-se indicațiile cenzurii și pentru conținutul critic al piesei, domnitorul Mihai Sturza hotărăște surghiunirea lui Al. Russo, la mănăstirea Soveja și a actorilor N. Luchian, Theodorini, Teodoru la mănăstirea Cașin.

Este cea mai bună dovadă « că tinerii noștri actori erau în același timp dominați de ideile progresiste care dădeau înboldire junimii culte din Iași, cu care împreună luptau și căutau prin toate mijloacele a lovi sistemul arbitrar de ocârmuire de atunci, care împila poporul și nesocotea adevăratele merite, proteguind numai boierimea și hatârurile personale, ducând cu modul acesta țara spre pieire, lucru ce pregăti revoluția dela 22 Martie 1848, căreia urmă apoi chiar răsturnarea lui Mihail Sturza ».

În teatrul ieșean mișcarea pașoptistă și-a găsit un sprijin însemnat. Aici se reprezintă pentru prima oară piesele lui Vasile Alecsandri, Al. Russo, C. Negruzzi, C. Caragiale etc. De aceea în 1846, Neculai Șutu este chemat director pentru a îndepărta ideile subversive din teatru care începuseră să agite păturile sociale de jos.

Date fiind opreliștile față de piese ca « Iorgu dela Sadagura » sau « Iașii în carnaval », stagiunea 1847—1848 se deschide cu piesa: « Mulatru » în care joacă M. Millo. Spectacolul a fost fluierat de poliție și de slugile boierești aduse special la galerie, căci piesa « a nemulțumit foarte mult pe boierii noștri a căror purtare față de nenorociții ce-i aveau în stăpânire se aseamăna adoma cu aceea a colonilor stăpânitori din Indii și Africa »<sup>1</sup>.

Piesa, prezentând viața de mizerie a Negrilor, făcea aluzie la viața clăcașilor și robilor țigani dela noi, care se mai vindeau în piață.

În urma acestei reprezentatii, trupa moldovenească a fost desființată sub motivul « nepregătirii trupei românești », ceea ce a fost numai un pretext care a determinat închiderea teatrului, căci adevărul curat era teama de a nu se porni prin teatru un curent de abolirea robiei, ce ar fi dăunat foarte mult boierilor stăpânitori asupra altor suflete omenești »<sup>2</sup>.

În această vreme își începuse activitatea și Matei Millo. Întors dela Paris se hotărăște să se dedice artei teatrale împotriva voinței familiei sale boierești. El însuși declară: « cinul boieresc nu mi face nici rece, nici cald și de mă țin de sfatul rudelor am să rămân boierul Millo, om comun ca toți ceilalți Milești. Ca artist însă e altă vorbă, mă vor batjocori ai mei, dar cred că am să mor un cineva ».

În 1848, Millo ajunge director al Teatrului Național și, sub conducerea lui, trupa românească va cunoaște cea mai bună organizare artistică de până atunci.

În stagiunile anilor 1848—1850, teatrul românesc a avut de luptat cu cenzura lui N. Șutu, care căpătase din partea guvernului, îngrijorat de mișcarea politică a bonjuriștilor, sarcina să promoveze trupa franceză la ale cărei spectacole publicul se împuțina. Astfel, se urmărește înăbușirea propagandei revoluționare a actorilor și a atacurilor la adresa guvernului și a boierimii. Împotriva încercărilor lui N. Șutu de a stăvili forțele intelectuale artistice care militau pentru abolirea privilegiilor feudale și întronarea libertăților, Millo joacă în această vreme piesele lui V. Alecsandri (« Kir Gaitani », « Scara mâței », « Coana Chirița »).

<sup>1</sup> Em. Minoliu. O privire retrospectivă asupra teatrului moldovean, p. 28.

<sup>2</sup> Ibidem.



Actorii români dela 1848, Costache Caragiale, Aristia, Mihăileanu, Serghie, Matei Millo, N. Luchian, Theodorini, Serghiescu, Poni, Teodoru, au privit cu adevărat teatrul ca o « școală de moral ». Prin activitatea lor cetățenească și artistică ei « pot fi mândri de a fi profesorii norodului ».

Strădania lor, alături de cea a fruntașilor mișcării revoluționare, a dus la dezvoltarea teatrului românesc, la dezvoltarea literaturii și criticii dramatice, a contribuit la dezvoltarea opiniei publice naționale, care a îndrăgit teatrul național.

Ridicarea clădirii Teatrului Național din București este legată strâns de întreaga mișcare culturală pașoptistă, este expresia vie a dorinței pașoptiștilor de a crea un teatru românesc stabil, de a afirma prioritatea teatrului național.



După revoluția dela 1848 teatrul românesc (din Țara Românească, din Moldova și Transilvania) are de suferit de pe urma prigoanei oficiale, a « liniștei legale adusă în țară ».

Interzicerea activității trupelor românești la București și Iași lasă loc liber dominației trupelor străine.

Între 1848 și 1850, cât timp trupa românească n'a putut activa, la București stăpânesc opera italiană, trupa franceză de vodevile, teatrul de păpuși, teatrul de maimuțe, reprezentațiile acrobaticе.

Spectacolele românești reîncep la București în Iulie 1850 cu « trupa națională extraordinară a lui C. Halepliu » venită dela Iași.

Costache Caragiale se întoarce și el în București în toamna aceluiași an. Trupa lui C. Caragiale are un repertoriu de piese originale și clasice. Joacă « O soareă la mahala », « Jucătorul de cărți », « Piatra din casă », « Iorgu dela Sada gura », « Baba Hârca », « Coana Chirița » și « Faust », « Intrigă și amor », « Romeo și Julieta ».

Dar condițiile în care activează noua trupă a lui C. Caragiale sunt mai grele decât înainte de revoluție. De aceea, într'o petiție adresată domnitorului, el protestează împotriva situației înjositoare în care e pusă trupa românească față de cele străine.

Costache Caragiale arată că « Teatrul Național se socotește asuprit plătind aproape de întreit decât italianu, totodată și cu destinarea zilelor de reprezentare, care sunt cu totul nepotrivite cu chemarea sa... se socotește în drept de a avea și o Duminică, precum și o Joia ».

C. Caragiale cere ca trupa românească « să plătească un analogu cu câțimea reprezentațiilor ce are și a i se da odată pentru totdeauna aceste două zile pe săptămână »<sup>1</sup>.

Caragiale cerea cele două zile pentru reprezentațiile românești, deoarece Joia și Duminica putea veni publicul « de condiție mijlocie », care constituia marea majoritate a spectatorilor.

Cu toate opreliștile guvernului, publicul teatrului românesc este în continuă creștere. Parterul de 150 locuri, care era ocupat în special de către publicul burghez dat fiind prețurile mai ieftine, devenise neîncăpător la spectacolele trupei românești.

În timp ce la spectacolele românești se iscă conflicte din cauza aglomerației, Papanicola, impresarul trupei italiene, cerea noi subvenții domnitorului deoarece « *malheureusement le public, malgré l'incontestable succès des artistes, succès*

<sup>1</sup> Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 4. 1850, folio 98.

*qui augmente de jour en jour, ne fréquente pas l'Opéra, de sorte que le parterre est toujours presque vide* »<sup>1</sup>.

În timp ce trupele Henriettei Karl și a lui Papanicola primesc numeroase subvenții oficiale, trupa lui Matei Millo este împiedecată să vină la București în vara lui 1850 să dea un șir de spectacole. Departamentul din Lăuntru dă dispoziții cârmuirii de Râmnic « ca să nu îngăduie intrarea în Prințipat a trupei moldovenești din Iași »<sup>2</sup>.

Oprit, la Focșani, Millo dă acolo spectacole timp de 15 zile până când, în urma protestelor presei moldovene i se permite intrarea în Prințipat.

La București, Millo dă un lung șir de reprezentații care vor avea un mare răsunet în teatrul și publicul bucureștean. El reprezintă « Coana Chirița la Iași », « Doi morți vii », « Tuzu calicu », « Cei doi urși », « Baba Hârca ». Interpretate de actorii N. Luchian, T. Theodorini, Panaite Nicolau, Al. Evolschi, Nini Valery, Smaranda și Gabriela Merișescu, piesele originale prezentate de trupa lui Millo vor fi jucate, în urma intervenției publicului, de câteva ori fiecare. Repertoriul trupei moldovene trezește un interes deosebit în publicul bucureștean, căci « mai înainte de toate, cele mai multe piese moldovene sunt sub formă națională, având un scop național »<sup>3</sup>.

În urma reluării activității trupei lui C. Caragiale și a turneului lui M. Millo la București, în Septembrie 1851, se institue la București un comitet teatral compus din Ion Samurcaș, Aga Al. Plagino (ginerul domnitorului) și colonelul Ion Voinescu, în atribuția cărora intra cu osebire cenzurarea pieselor originale și străine ce se vor reprezenta.

Departamentul din Lăuntru de care ține direcția teatrelor face cunoscut acestei comisii înaltul ofis domnesc care prevedea între altele că « la cenzura pieselor vor îngriji cu strășnicie a se păzi următoarele reguli:

a) Nici o piesă să nu facă cea mai mică aluzie la guvern sau la politica staturilor străine;

b) Să cuprindă adevăratul moral, având a combate prin felul acestei petreceri, defectele soțiale care au trebuință de îndreptare;

c) Să nu ridiculizeze spețial nici o persoană;

d) Limba să fie curată și bine înțeleasă după felul adoptat în școale și în soțietatea aleasă »<sup>4</sup>.

Ofisul domnesc urmărea ca prin cenzură să înlătore piesele cu conținut critic la adresa guvernului sau a puterilor străine, să înlătore propaganda pentru reformele sociale, să împiedece atacurile împotriva oamenilor politici ai vremii.

Adresa ministrului din Lăuntru, Gh. Filipescu, către Ion Samurcaș prin care-l însărcinează cu conducerea comisiei de cenzură arată că pentru « *ca să se precurme* neorânduiriile ce se întâmplă la teatru, stăpânirea a hotărât ca de acum înainte acele numai piese să se poată reprezenta, ce s'ar cerceta mai întâi și s'ar autoriza de către o într'adins comisie. . . »<sup>5</sup>.



Cenzura a fost una din piedecile cu care ocârmuirea a încercat să stăvilească desvoltarea dramaturgiei originale.

<sup>1</sup> « din nenorocire, publicul, în ciuda incontestabilului succes al artiștilor săi succes care crește din zi în zi, nu frecventează Opera, așa că parterul este totdeauna aproape gol ». Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 4, 1851, folio 56.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> « Zimbru », 1851.

<sup>4</sup> Arhiva Teatrului București, dosar Nr. 6, 1851, folio 10.

<sup>5</sup> Ibidem, dosar Nr. 5, 1851, folio 82.

Dar, realizarea unui repertoriu original era problema cea mai importantă pe care și-o propuseseră atât conducătorii teatrului moldovean M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri și cei din Țara Românească, I. Eliade, Cezar Bolliac, și C. Caragiale.

În perioada avântului mișcării culturale pașoptiste se pun bazele dramaturgiei noastre naționale, a dramaturgiei originale, care începe să oglindească realitățile societății românești. Piesele scrise în această perioadă de V. Alecsandri, C. Negruzzi, Al. Russo, C. Caragiale, C. Bălăcescu, Cezar Bolliac, critică moravurile societății, încep să desvăluie relațiile feudale existente în societatea românească, afirmă idei noi, sunt pătrunse de spiritul nou al libertăților democratice.

În această perioadă se reprezintă piesele scrise de C. Negruzzi: « Nunta dela Burdujeni » și « Doi țărani și cinci cârlani », în care autorul își ia « îndrășneala » de a prezenta, printre primii dramaturgi dela noi, lumea țărănească pe scenă (Indrășneala lui C. Negruzzi, chiar dacă lipsită de un fond combativ de clasă a fost privită cu ostilitate de oficialitatea și protipendada vremii). Primele piese ale lui Vasile Alecsandri (« Iorgu dela Sadagura », « Iașii în Carnaval », « Nunta țărănească », « Coana Chirița », « Șoldan Viteazul » etc.) jucate de trupele românești din Principate și Transilvania, prin tematica lor și prin poziția lor critică antifeudală au cunoscut opreliștile cenzurii și ale aparatului represiv. Victime ale acestor represiuni au fost de asemenea și Al. Russo, autorul comediei « Jignicerul Vadră », sau « Provincialul la Teatrul Național » și Cezar Bolliac, autor al pieselor « Matilda » și « Tăierea capului a 12 boieri la Mănăstirea Dealului », precum și Costache Caragiale, creatorul comediiilor: « Noi și iar noi » (« O repetiție moldovenească »), « O soară la mahala » sau « Sluga isteată ».

Oficialitatea nutrea pentru acest repertoriu nu numai disprețul ciocoiesc pentru limba și arta dramatică autohtonă, dar și o firească teamă, pentru ceea ce această dramaturgie exprima nou. Pentru afirmarea noii literaturi dramatice, intelectualii progresiști din anii revoluției au trebuit să ducă o luptă perseverentă împotriva « străinismului » boieriniei, împotriva refugiului acesteia într-o « literatură » străină de năzuințele poporului.

C. Negruzzi arată într-o scrisoare către Gh. Asachi că protipendada cu loji în abonament la teatru preferă producțiilor naționale pe cele ale lui Foureaux ca « Pierrot mâncând lumânare », « Arlechinul împrôscat dintr'un turn de lemn » « Madame Baptiste jucând pe funie pasul unui non plus ultra », sau vodeviluri ca « Derbindindin ».

Al. Russo referindu-se la faptul că publicul « de mijloc » a înțeles că « locul său este la piese naționale »... spune că « este mai de folos a se juca pe scena națională obiceiurile, năravurile știute în limba noastră, decât traduceri de obiceiuri străine », care « ...nici nu pot aduce vreun folos scopului unui teatru, adecă îmbunătățirea năravurilor și educația obștească... ».

Caracterul progresist al producțiilor dramatice ale lui Negruzzi, Alecsandri, Russo, Bolliac, C. Caragiale etc., se datorește faptului că operele lor izvorăsc dintr-o concepție înaintată — pentru acea vreme — despre rolul literaturii și artei care — după cum spunea Bolliac — trebuie « să se ocupe să pue în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință ».

Tot Cezar Bolliac sezisa că « influența teatrului național a început a se simți în literatura noastră. « Iorgu dela Sadagura », « O bună educație » de C. Bălăcescu și « Sluga isteată », sunt trei piese cu totul originale, pe care le văzurăm pe scena românească din capitala noastră. Dacă ar fi să socotim progresul artei dramatice la noi, deosebirile ce văzurăm în aceste piese, ne vine să credem că arta

dramatică o să ajungă într-o zi a face partea cea mai însemnată a literaturii noastre»,<sup>1</sup>

Prezentarea în mod critic a societății noastre din vremea anilor prerevoluționari este calitatea cea mai de seamă a pieselor lui V. Alecsandri, Al. Russo, C. Negruzzi etc.

Costache Caragiale și Al. Russo arată chiar în piesele lor situația teatrului românesc. «Noi și iar noi», sau «Jignicerul Vadră» desvăluie starea teatrului național sub direcții străine desvăluind totdeodată că de această stare sunt vinovați boierii.

Ambele piese sunt satire puternice la adresa boierimii asupritoare.

«Sluga isteată», sau «Doi coțcari», sau «O soară la mahala» de Costache Caragiale, «O bună educație» de C. Bălăcescu, sunt de asemenea piese ce aparțin unei literaturii dramatice cu puternice accente satirice împotriva cosmopolitismului boieresc, la adresa celor care încercau să-și imite pe boieri, sau — după cum spunea C. Bolliac — «se temeau de satiră».

Din literatura dramatică a lui V. Alecsandri, Al. Russo, C. Caragiale, C. Negruzzi, ca și din critica lui Bolliac, și Kogălniceanu reiese clar că toți luptătorii din preajma anului 1848 socotesc teatrul ca un mijloc eficace de educație cetățenească, ca un instrument de demascare a stărilor asupritoare, a huzurului boieresc, ca o armă mobilizatoare împotriva nedreptății sociale, în slujba idealurilor democratice ale revoluției dela 1848.

Dramaturgia pașoptiștilor poate fi considerată, pe drept cuvânt, ca marcând începutul dramaturgiei realiste, critice, în literatura și teatrul nostru.



Ideea clădirii Teatrului Național este strâns legată de mișcarea culturală pașoptistă, de activitatea celor care puseseră bazele teatrului românesc, este strâns legată de necesitatea creării unei scene stabile pentru trupa românească, pe care să poată fi reprezentate piesele noii dramaturgii, de pe care să fie proclamate ideile democratice în slujba eliberării naționale și sociale.

Inițiativa clădirii Teatrului Național din București aparține societății «Filarmonica», care înființase o comisie pentru înălțarea teatrului încă la 1832<sup>2</sup>. Filarmoniștii proiectau un teatru de stat (Palatul filarmonic) care să fie construit până în anul 1836. Statul nu vedea însă cu ochi buni ridicarea unui teatru permanent pentru trupa românească și din această cauză refuză subvenționarea. Filarmoniștii nu renunță însă la ideea clădirii unui Teatru Național și pornesc o campanie pentru strângerea fondurilor necesare.

Primii care subscriu sunt înșiși membrii societății, dar mijloacele lor erau reduse; ei traduc piese pe care I. Eliade, cel mai înfierbântat de gândul ridicării unui Teatru Național, le tipărește în propria sa tipografie și pe care le vând apoi pentru a mări fondurile destinate clădirii teatrului. Piesele lui Voltaire, Molière, Goldoni și Alfieri, pe care le tipărește I. Eliade în acest scop arată și viitoarea orientare ce vor da teatrului și explică într-o mare măsură însuși refuzul statului de a contribui bănește la ridicarea noului teatru<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Curierul Românesc». Nr. 27.

<sup>2</sup> Comisia care inițiasse campania pentru zidirea Teatrului Național era alcătuită din col. Câmpineanu, paharnicul I. Ruset, comisul Manu, comisul N. Pocnaru, I. Eliade și N. Danielopol (Biblioteca Academiei R.P.R., Manuscrise, v. 30, foi volante).

<sup>3</sup> Printre piesele tipărite de I. Eliade se aflau: «Mahomed» de Voltaire, în traducerea lui I. Eliade, «Amfion» de Molière, în traducerea aceluiași autor, «Prețioasele» de Molière, traduse de Ion Ghica, «Sgârcitul» (Avarul) de Molière, tradus de I. Ruset, «Vicleniile lui Scapin» de Molière, în traducerea lui C. Rasti, «Saul» de Alfieri, în traducerea lui C. Aristia, «Bădăranul boierit» (Burghezul gentilom) de Molière, tradus de Voinescu etc.



În anul 1835, în București, mai puteau fi văzute afișe care popularizau campania filarmoniștilor pentru ridicarea Teatrului Național. Fondurile strânse de Filarmonica ajung însă abia pentru cumpărarea «locului dumisale dragomului Serafim, ce se numește hanul Câmpinencei, drept 5500 galbeni».

Ideea clădirii unui Teatru Național în București fusese îmbrățișată cu entuziasm și în Moldova, și în Transilvania. În 1838, «Gazeta de Transilvania» scria: «cât despre teatrul ce este a se clădi în București... cu acest prilej simțim îndemn și datorie de a provoca pe toți românii noștri ca împreună cu noi să dea mulțumită fierbinte tuturor celor de dincolo însuflețiți de râvna de a da izvor cât de grabnic limbii sale, care este apărătoarea puternică a naționalității, a vieții celei politicești și prin urmare însuși a omenirii și a libertății omenеști și aceste bunătăți prin teatru vor să le dobândească<sup>1</sup>.

Subscripțiile particulare nu ajung însă pentru ridicarea teatrului și de aceea, în 1840, I. Eliade determină Obșteasca Adunare să prezinte domnitorului o anafora în care cere «a porunci să se facă un proiect pentru clădirea și ținerea unui Teatru Național și de un repertoriu pentru învățarea tinerimii, ce s'a socotit a fi de mare folos spre înaintarea luminării și a moralului.» Se cere totodată subvenționarea de către stat a clădirii teatrului.

Cu toate că la 4 Iunie 1840 se dă un ofis domnesc ca răspuns la Anafora Adunării Obștești, aceasta rămâne fără urmări.

Guvernul voia ca pe locul destinat teatrului să ridice un monument în cinstea Generalului Pavel Kiseleff, dar acesta refuză și sfătuеște să întrebuințeze fondurile pentru construirea cișmelelor și a Teatrului Național.

Bibescu Vodă alcătui ulterior, în 1843, o comisie «din dumnealor Marele vornic Barbu Stirbey, marele logofăt Ioan Filișteanu și logofătul Vladimir Blarenberg, inginerul Statului, cu încredințarea de a îngriji cât mai degrabă toate pregătitoarele lucrări ale acelei pieți, care se numi Piața Kiseleff spre a se întocmi cu toată desăvârșirea corespunzătoare dignității numelui ce este destinată a purta».

«Noi dorim a însoți totdeauna cu aducerea aminte a acestui nume și îndeplinirea unei alte dorinți obștești, mai punem asupra acestei comisii toată îngrijirea și însărcinarea de a chibzui asupra măsurilor trebuincioase pentru clădirea unei săli de teatru pe acel loc al Hanului Filaret, făcând și toate pregătirile ca la viitoarea primăvară (1844) să se poată începe lucrările»<sup>2</sup>.

Construcția teatrului a început însă abia în 1846 pe locul indicat de ofis (Hanul Filaret)<sup>3</sup> și pe terenul învecinat al surorilor Merișescu. Această întârziere s'a datorat alcătuirii proiectului clădirii Teatrului. Cu toate că au existat proiecte făcute de arhitecți din țară<sup>4</sup>, a fost preferat proiectul arhitectului vienez Heft.

Sala trebuia să aibă 500 de locuri, căci teatrul era proiectat pentru spectacolele trupelor străine, la care participa aproape exclusiv protipendada.

Că guvernul nu se gândea la construirea unui teatru pentru trupa românească, o dovedește campania de presă din acea vreme.

Cezar Bolliac scria încă înainte de începerea construirii teatrului: «Guvernul clădește un teatru, dar oare o clădire pentru teatru va să zică teatru? Este oare cineva de ideia că se poate improviza la un semnal oarecare, o trupă de actori într'un popor în care nu s'a îngrijit nici un element propriu la aceasta? Mai înainte de a aduna cărămidă pe piață destinată pentru teatru nu trebuie să

<sup>1</sup> «Gazeta de Transilvania», 18 Iulie 1838.

<sup>2</sup> Ofisul Nr. 565 din 31 Iulie 1843.

<sup>3</sup> Arhiva Teatrului București, 1887, folio 78-79.

<sup>4</sup> Arhitectul Melic alcătuește la 1845 un proiect al teatrului. Este același Melic pe care-l găsim la 1848 în mijlocul revoluționarilor.

ne gândim cum vom putea da viață acestui Teatru? Oare cea dintâi limbă ce se va auzi pe scena Teatrului înălțat în Capitală, în cea mai frumoasă epocă de naționalitate, va fi o limbă străină? — Protestăm!»<sup>1</sup>.

Teama lui Bolliac era într-un totu justificată. Dacă primul spectacol jucat la inaugurarea teatrului va fi în limba națională aceasta se va datori faptului că trupa italiană de operă nu primise la timp decorurile din străinătate.

Comisia care supraveghea construcția teatrului întâmpină multe greutăți<sup>2</sup>. Fondurile, chiar în urma subvenției de stat, erau încă insuficiente; în același timp se clădea și palatul domnesc dela Băneasa și cea mai mare parte a investi-



Generalul Pavel Kiseleff.

(desen de N. Barabas)

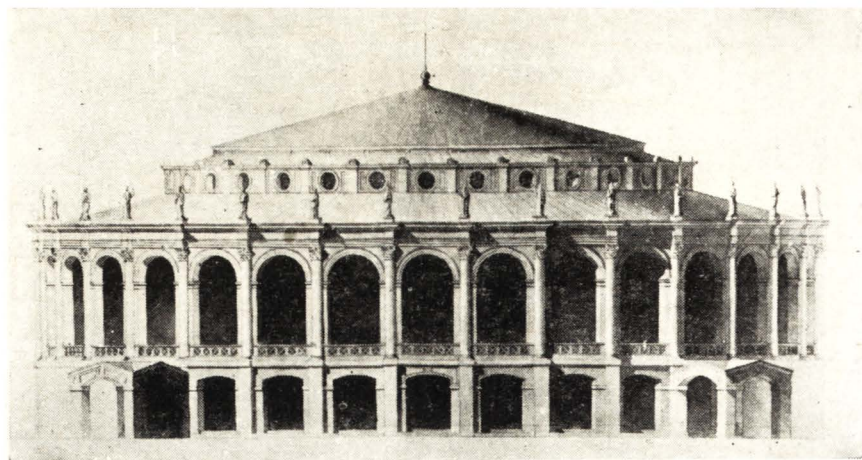
țiilor mergea într-acolo. Materialul destinat clădirii Teatrului Național era adesea înstrăinat și folosit la ridicarea clădirilor particulare din împrejurimi.

Când izbucnește revoluția dela 1848, zidurile teatrului abia se ridicau de câteva palme deasupra pământului. În timpul revoluției, lucrările se suspendă și nu vor fi reluate decât în 1850. În acești doi ani, ocârmuirea nu s'a gândit la construcția teatrului, iar conducătorii culturali ai revoluției și actorii care participaseră la ea se împrăstie în provincie și străinătate, urmăriți de represuniile guvernamentale.

La reluarea lucrărilor, Costache Caragiale, întors dela Craiova, unde se refugiasse după revoluție, intervine pentru schimbarea planurilor teatrului. El

<sup>1</sup> Cezar Bolliac, «Curierul Românesc», 2 Martie 1845.

<sup>2</sup> La acea dată comisia care supraveghea construcția teatrului era formată din: maior I. Florescu. Al. Orăscu, Yulpache Filipescu și Const. Pencovici. Mai târziu, în 1849, va intra în comisie și I. Samurcaș, director al Teatrelor.



*Proiect pentru Teatrul Național de I. Melic. București 1845.*  
(Bibl. Acad. R.P.R.)

cere mărirea capacității teatrului pentru că «teatrul trebuie să fie al tuturor» iar Vodă Știrbey îi cere arhitectului Heft să dubleze numărul locurilor din teatru.

Deoarece temeliiile erau deja ridicate, sala Teatrului Național a ajuns să cuprindă 1000 de spectatori doar prin îngustarea culoarelor lojilor, prin micșorarea foaierelelor și prin ridicarea a încă două rânduri de loji și a unei galerii foarte spațioase.

«Clădirea Teatrului Național a trebuit să întâmpine o modificare radicală de pe urma revoluției, căci, așa cum scria Nottara, nu mai era vorba de un local zidit anume pentru protipendadă».

Cu toate acestea, teatrul a fost pregătit pentru trupele străine. Încă înainte de a se termina clădirea, sala nouă fusese concesionată impresarului trupei italienești de operă Papanicola, care avea dreptul să o folosească și ca sală de club de «întâiul ordin» pentru organizarea de baluri<sup>1</sup>.

Când Costache Caragiale ceru concesiuinea Teatrului Național, sala noului teatru fusese deja concesionată trupei italiene. Aceasta trebuia să deschidă stațiunea cu opera «Robert Diavolul», care dădea «cea mai bună ocazie de a cunoaște și judeca lucrările mașinăriiilor și ale decorațiilor» săvârșite în străinătate<sup>2</sup>.

În condițiile prevăzute de contractul încheiat între antreprenorul Papanicola și Departamentul treburilor din Lăuntru, trupa română avea un regim de tolerată. Acest contract prevedea că în noul local trupa românească va putea da zece reprezentații pe lună iarna și opt vara.

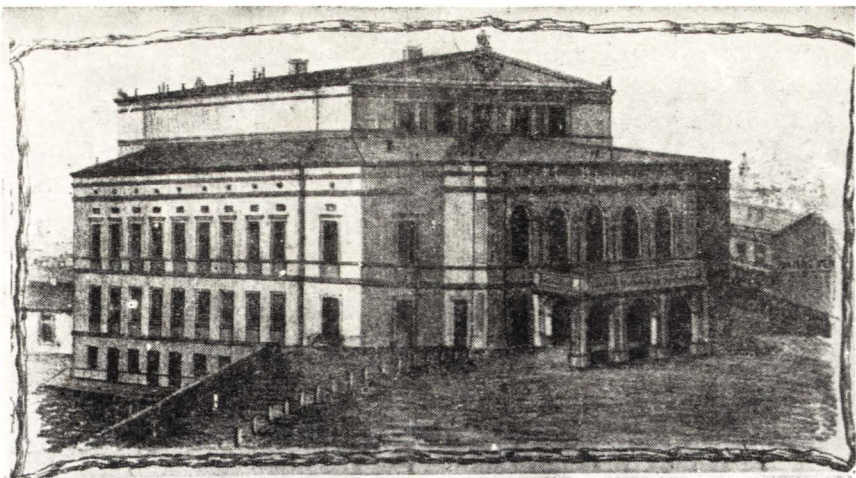
Chiria și beneficiul cluburilor reveneau antreprenorului Papanicola, care în schimbul acestor avantaje renunțase la subvenția de 1200 galbeni ce o primise până atunci.

Trupa românească a lui Costache Caragiale și a lui Ioan Wachmann, fără niciun venit, pentru care se ceruse o subvenție de 600 de galbeni, va primi în urma hotărârii domnitorului, numai 400 galbeni pe an. În van s'a adresat Caragiale prin numeroase jălbi domnitorului cerând concesionarea noului teatru. Insistențele lui au determinat însă stabilirea precisă a condițiilor în care va activa trupa românească. Înainte de deschiderea noului teatru, Costache Caragiale încheie

<sup>1</sup> La Teatrul Național se organizau baluri, la care participa protipendada și reprezentanții puterilor străine. Scena teatrului era unificată cu sala printr'un parchet care acoperea întreg parterul (Acest parchet a fost distrus în mod demonstrativ abia după primul război mondial, sub directoratul lui Victor Eftimiu). La Teatrul Național se dădeau baluri de «întâiul ordin», la Bosel era o sală de club «de al doilea ordin» cu picnicuri nemțești.

<sup>2</sup> Arhivele Statului, București, Adresa Departamentului din Lăuntru către Direcția Teatrelor, Nr. 7, 1852, folio 222.





cu Departamentul trebilor din Lăuntru, primul contract al trupei române în teatrul cel nou, semnând ca primul Director al Teatrului Național.

Acest contract al trupei române are o deosebită importanță pentru că el conține în afara clauzelor administrativ-organizatorice articole ce dovedesc perspectivele de dezvoltare a teatrului românesc prin mărirea numărului actorilor, prin reprezentarea continuă de piese noi, a varietății repertoriului, ca și orientarea spre realism a primei trupe a Teatrului Național care se angaja « a păstra cronica strictă a costumelor, astfel ca teatrul să slujească ca o istorie personificată ».

Costache Caragiale s'a străduit tot timpul să obțină pentru trupa română cinstea și dreptul de a da spectacolul inaugural în teatrul cel nou. Impresia că spectacolul inaugural a fost oferit trupei române ca o compensație pentru concesionarea teatrului antreprenorului Papanicola este neîndreptătită. Aceasta se datorește numai faptului că mașinăriile și decorurile necesare prezentării operii « Robert Diavolul » nu veniseră încă dela Mannheim unde fuseseră comandate.

Deschiderea Teatrului cel Mare a avut loc Miercuri 31 Decembrie 1852, cu spectacolul inaugural « Zoe sau amor românesc »<sup>1</sup>, vodevil tradus de Bobescu, cu muzica de I. Wachmann.

Spectacolul a început cu uvertura « Claca țărănească » de I. Wachmann și primele sunete care s'au răspândit în marea sală a teatrului au fost ale unei doine.

În « Zoe sau amor românesc » rolurile principale au fost jucate de Costache Caragiale și de Nini Valéry<sup>2</sup>. În aceeași seară a fost prezentat și un program de operă italiană<sup>3</sup>.

Împotriva intențiilor și dorinții oficialității, Teatrul Național—numit până la 1877, Teatrul cel Mare — s'a inaugurat cu un spectacol al trupei române sub direcția actorului și dramaturgului Costache Caragiale și a compozitorului și dirijorului I. Wachmann.

Împotriva măsurilor luate de Știrbey Vodă, care a interzis manifestația patriotică organizată în cinstea inaugurării teatrului, deschiderea Teatrului Național a fost primită cu un deosebit entuziasm, ca un mare eveniment în viața teatrului românesc, a culturii noastre naționale.

<sup>1</sup> Este vorba de o traducere după piesa « Zoe et l'amant poète », comedie de Scribe și Melleville.

<sup>2</sup> În celelalte roluri apăreau actorii Costache Mihăileanu, Ralița Mihăileanu, Lăscărescu, Maria Costescu (Blonda), Raluca Stavrescu etc. care puseseră împreună cu Costache Caragiale bazele trupei.

<sup>3</sup> Programul de operă italiană a fost cântat de primadona Lesniewska, baritonul Musiani și tenorul Finochi. Au cântat arii din Verdi și Donizetti.



« Cu două zile mai înainte lumea alerga la casieria teatrului, grăbindu-se fiecare a se căpui cu un bilet »<sup>1</sup>, căci teatrul cuprindea « jos peste 400 de staluri și sus o galerie unde cu un preț foarte mic se pot împărtăși din frumoasa și morala petrecere a reprezentațiilor peste 300 de persoane cu multă comoditate »<sup>2</sup>.

Inaugurarea Teatrului Național era o sărbătoare ce deschidea porțile teatrului românesc unui public mult mai mare, recrutat din toate straturile sociale.

Cezar Bolliac, înflăcăratul apărător al teatrului românesc, protestând împotriva măsurilor domnitorului de a interzice manifestațiile patriotice scria în « Trompetta Carpaților »: « Inaugurarea aceasta se făcu, însă ea se făcu pe tăcute, fără prologuri, fără imnuri patriotice care fură toate contramandate; orice aluzie la o serbare națională era înăbușită ».

« La 7 ore și jumătate sala era plină și strălucea în toată splendoarea ei. Afluența publicului fu atât de mare, încât prețul unui bilet de intrare se urcă până la un galben pentru un loc de parter. . . Toate clasele societății, toate stările comerțului și ale burgheziei noastre alergaseră la această sărbătoare a cultului artelor ».

« Frumoasa amestecătură în care erau reprezentate toate forțele, toate grațiile, dela dama de rang înalt cu fruntea scânteind de briliante, până la modesta burgheză în bonetă de tulpan și în rochie simplă de muselină. Ici și colea printre fracurile moderne abea se mai zărea câte o pulpană de antieriu, câte un colț de giubea, tristă rămășiță a timpilor trecuți, eleganță întârziată a etichetelor fanariote care ne lasă din zi în zi și se strecoară pe nesimțite în adâncimile uitării ».

Inaugurarea Teatrului Național constituie unul din cele mai importante evenimente din istoria teatrului nostru. Ea încununează strădaniile generațiilor dinainte și mai ales ale frunțașilor avântului cultural pașoptist pentru făurirea unei culturi naționale și a unei arte cu caracter militant în slujba ideilor democratice.

Bolliac însuși își dă seama că « entuziasmul sfios al acestei prime reprezentații, entuziasm de două ori comunicat dela public la actor și dela actor la public, este entuziasmul întrupării unui ideal dospit de vreme de trei sferturi de veac, entuziasm care arată cât de dorit și cât era de la vreme sosit deschiderea teatrului serios, cu tendinți; entuziasmul acela pentru artă ar trebui să ne facă să pricepem adevărul înțeles al teatrului, adevărata menire a artei dramatice »<sup>3</sup>.

Impotriva celor care doreau ca teatrul să rămână multă vreme după aceea apanajul protipendadei, la cheremul gustului cosmopolit și superficial al acestuia, cei mai buni reprezentanți ai culturii noastre democratice vor lupta aici, în Teatrul Național, pentru înfăptuirea unui teatru popular, al unui teatru tribună de luptă și « școală de moral ».

« Teatrul — scria Vasile Alecsandri în acești ani de după revoluția dela 1848 — e singura tribună ce ne-a rămas și profit de dânsa pentru a întreține unele simțăminte pe care stăpânirea caută să le sugrume. Lucrul acesta reușește mai bine decât jurnalismul. Jurnalele nu sunt citite, dar la reprezentații vine lumea și capătă idei. Asta e mare lucru ».

Teatrul Național din București va fi cu toate piedicele pe care le va întâmpina, leagănul principal al viitoarei dezvoltări a teatrului românesc, pe linia concepțiilor înaintate ale lui Nicolae Bălcescu și Cezar Bolliac, Costache Caragiale și Costache Aristia, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, pe linia concepțiilor estetice ale revoluționarilor pașoptiști.

<sup>1</sup> « Vestitorul românesc ».

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> « Trompetta Carpaților », Ianuarie 1853.

# ROLUL LUI C. ARISTIA ȘI C. CARAGIALE ÎN FORMAREA ARTEI TEATRALE LA NOI

de FLORIN TORNEA



Nașterea și afirmarea teatrului nostru național sunt nemijlocit legate de puternicele mișcări din anii ridicărilor naționale și sociale ale Eteriei și ale lui Tudor Vladimirescu ca și de întreaga perioadă a marilor înnoiri sociale și culturale care au premers și pregătit revoluția dela 1848.

La mișcarea culturală a vremii, iscată de aceste frământări sociale și destinată a sprijini masele populare în lupta lor pentru scuturarea jugului străin și a asupririi feudale, au contribuit într'o mare măsură, pe planul artei teatrale, două personalități artistice: Constantin Aristia și elevul și urmașul acestuia, Costache Caragiale.

Activitatea desfășurată de ei în inițierea artei scenice la noi a fost prea puțin urmărită până acum.

Despre rolul jucat de Aristia atât sub steagul lui Tudor cât și sub acela al lui Nicolae Bălcescu, istoria a consemnat îndestulătoare și luminoase date.

Pomenim, printre acestea, că, aflat în fruntea mulțimii venită să întâmpine intrarea Pandurilor lui Tudor în București, Constantin Aristia a stat alături de eroii ce au luptat pentru cauza dreptății pe câmpiile Drăgășanilor și că printre acești eroi se prenumărau mulți din foștii elevi dela Școala Domnească, tovarăși și ucenici de ai lui în arta scenei — cei dintâi actori ai unui teatru înjghebat pe teritoriul Țării Românești. Mai amintim că, după prăbușirea răzcoalei lui Tudor, Constantin Aristia nu a încetat nicio clipă să stea, împreună cu elementele cele mai înaintate ale intelectualității noastre din vremea aceea, în miezul luptelor duse pentru eliberarea națională și socială. În sfârșit, că revoluția dela 1848 l-a găsit pe Aristia pe baricade ca șef al Gărzii Naționale.

Aceste câteva momente din activitatea lui cetățenească dovedesc că acela pe care cronica reacțiunii feudale îl numise « un smintit profesor de declamație », nu și-a despărțit niciodată calitatea lui artistică și profesorală de calitatea de luptător patriot. Deasupra tuturor învățăturilor pe care spectatorii ca și elevii lui C. Aristia le vor fi prins din arta și îndrumările sale, această organică îmbinare a spiritului cetățenesc cu arta, a fost esențială și primordială la el.

Relatările lui Nicolae Filimon despre teatrul Eteriei sunt edificatoare în această privință. Filimon arată într'adevăr că succesul reprezentațiilor date de elevii școlii elinești la Cișmeaua Roșie — care avea în fruntea lor, printre alții pe Aristia, ce se deosebea de ei prin « mai mult geniu și talent » — ținea cu

osebire de puterea de însuflețire patriotică a reprezentațiilor<sup>1</sup>. Același obiectiv patriotic a fost urmărit și în cele câteva spectacole, date în cerc intim, în casele lui Dumitrache Ghica, spectacole în care C. Aristia juca rolurile mari — pe Agamemnon, pe Cezar, pe Oedip — din tragediile lui Alfieri și Voltaire<sup>2</sup>.

Ca exponent strălucit al culturii noastre naționale în prima jumătate a secolului al XIX-lea, C. Aristia va imprima artei funcția aceasta militant patriotică și-i va da toată strălucirea în anii în care lua ființă Societatea Filarmonică



C. Aristia (1800—1880), desen de C. Dupré din 1824.

și, odată cu ea, cea dintâi înjghebare organizată a unui teatru național românesc. Aici la Filarmonica, Aristia va sădi sămânța roditoare a marii tradiții cetățenești în arta noastră scenică. De aici și dela el, marele său elev Costache Caragiale va porni să ducă mai departe, să întărească și să îmbogățească această luminoasă tradiție.

<sup>1</sup> « Întipărirea ce lăsa în inima spectatorilor (reprezentarea tragediei lui Voltaire « Moartea lui Iuliu Cezar » — (Nota Red.) fu atât de mare, încât după ieșirea din teatru, mulți dintre elini intonau pe uliți peanul răsbunării și al morții ». N. Filimon, Ciocoi vechi și noi, col. Biblioteca pentru toți, E.P.L.A., 1950, p. 195. Aceste relatări sunt confirmate de cronica zilei, cum e bunăoară darea de seamă apărută în publicația eteristă « Caliopei » ce apărea la Viena 15 Aprilie 1819, fasc. VIII, p. 64—65. Cf. A. Camariano, Le théâtre grec à Bucarest au début du XIX siècle, în « Balcania » 1943, v. VI, « Mulțimea spectatorilor era atât de mare că abia se putea sta în picioare în sala totuși încăpătoare; domnea o atmosferă de însuflețire atât de înfierbântată că se auzea fără conținere strigăte de bravo și aplauze ce sguđuiau teatrul. La sfârșitul spectacolului s'a cerut întâi ca actorii să apară cu toții pe scenă, apoi să se arate pe rând unul câte unul pentru a fi aclamați, atât în ansamblul lor cât și în parte ».

<sup>2</sup> Ion Ghica, Scrieri, ed. Minerva, 1914, v. III, p. 289.

Inițiat pentru a șterge, cum dorea Dinicu Golescu, rușinea « națiunii române », învrednicit până atunci de stăpânirea boierească, doar cu un teatru în limbă neînțeleasă — nemțească sau franțuzească<sup>1</sup> — și de a da, cum dorea Iancu Văcărescu, « podoabă limbii noastre... cu românești cuvinte »<sup>2</sup> — teatrul Societății Filarmonice, ca și școala ei de declamație, ținteau mai cu seamă a fi un instrument de primă necesitate în lupta poporului pentru desrobirea națională și socială în care era avântat.

În concepția celor dela Filarmonica, teatrul apărea drept « singurul organ care poate să îmblânzească și să deștepte lucrurile după trebuință, să dărapene obiceiurile cele ruginite și să insuflă virtutea »<sup>3</sup>. Iar actorului i se conferea înalta misiune de a sluji o instituție ce l « înalță... până la treapta legiuitorului », lui revenindu-i « de a păstra sănătatea soțială », de a face din teatru « o școală de moral și de luminare, ca prin pilde vii a se desvolta în public simțiminte ale religiei, patriotismului, cetățeniei, cunoașterii dreptelor și datoriilor » cum spunea Ion Eliade<sup>4</sup>. La Filarmonica, arta actricească era prezentată în același timp ca un sacerdoțiu ce se oficia de pe un « amvon mai splendid decât miile de făclii materiale », ca o chemare de luptă ce se rostea de pe o « tribună curată de patimi care să-și înfigă temeliile adânc în principie », iar această tribună era scena « fulgerătoare de vițiu și înflăcătoare de virtute... națională în toată puterea cuvântului »<sup>5</sup>.

Asemenea prețuire ce se acorda teatrului și funcției actricești avea drept țintă să inspire respect slujitorilor scenei pentru arta lor și pentru instituția pe care se hotărâseră s'o slujească. Dar ea era indisolubil legată de o concepție corespunzătoare despre artă, de o metodă de creație și de un stil artistic pe care Aristia, profesor de declamație și Eliade, profesor de literatură — « pregătitor cu teoria acelora ce Domnul Aristia va pune în lucrare prin declamație »<sup>6</sup> — le vor promova.

Jocul actorilor, elevi ai lui Aristia, se va resimți de această concepție. El va fi un joc prin excelență patetic. Firește, aceasta se datora în primul rând faptului că înflăcărarea plutea în aer, că realitatea socială în care trăia actorul teatrului dela Filarmonica era o realitate în impetuoasă devenire, că perspectivele către care se îndrepta această realitate, justificau și pretindeau atitudinea avântată, exemplul gesturilor, cuvintelor, oamenilor mari, eroici.

Teatrul pe care elevii lui Aristia erau chemați să-l joace era teatrul unor realități ce trebuiau cucerite, unor realități mărețe, ideale.

<sup>1</sup> C. Golescu, *Înscunare a călătoriei mele*, făcută în anul 1824, 1825, 1826. București, 1910, ed. Nerva Hodoș p. 89—90.

<sup>2</sup> I. Văcărescu, *A se vedea* celebrul prolog la « Hecuba », prima lucrare dramatică jucată în limba română, în talmăcirea lui A. Nănescu 1819.

<sup>3</sup> « Curierul Românesc », Nr. 57 din 1833, « Teatrul Bucureștilor ». Pregătirile pentru inițierea și pentru învinișarea oficială a unui teatru românesc în limba românească au precedat înființarea Societății Filarmonice (1814). « Curierul Românesc » care, în problemele culturale ca și în cele politice, era singura publicație periodică din acea vreme, era expozentul concepțiilor de mai târziu ale filarmoniștilor, iar temeiurile ideologice mărturisite de ei aici, vor fi reluate și dezvoltate după înființarea Filarmonicii, în « Gazeta Teatrului Național ». Articolul citat se întâlnește în concepții cu altele din numere anterioare. De exemplu: « Cât este de răvnit pentru tot românul a vedea odată, prin îndemnul celor mari și un teatru național, unde nu puțin se desăvârșește, pe lângă năravuri și limbă. Un acest fel de teatru, sub o îndreptare înțeleaptă este cenzura obiceiurilor și școala moralului » (« Curierul Românesc », Nr. 4 din 11 Ianuarie 1831, în legătură cu repertoriul teatrului german al lui Kraibic).

<sup>4</sup> « Gazeta Teatrului Național », Nr. 2 din 1 Decembrie 1936 « Despre influența teatrului asupra năravurilor unei nații » și « Curierul Românesc », Nr. 47 din 1837, în legătură cu reprezentarea tragediei « Saul » de Alfieri, în traducerea lui C. Aristia.

<sup>5</sup> « Curierul Românesc », Nr. 24, anul 1845.

<sup>6</sup> A se vedea programul Societății Filarmonice publicat în « Curierul Românesc », Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834. Programul expune, în afara informațiilor privind organizarea și scopurile școlii, și o seamă de principii estetice în legătură cu arta declamării.



Pentru realizarea și slujirea unui asemenea teatru se cerea un repertoriu potrivit. Se cereau apoi temeiuri teoretice care să-l ajute pe actor în procesul de adâncire și elaborare a unui rol, ca și îndrumări și exemple care să-i înlesnească dobândirea mijloacelor artistice, în stare să realizeze imaginile potrivite cu înaltul conținut al pieselor în care urma să joace și al rolurilor pe care trebuia să le interpreteze.

Filarmonica a căutat și a alcătuit acest repertoriu și prin Aristia a elaborat îndrumările teoretice și practice necesare și le-a imprimat începutului de mari nădejdi al mișcării noastre teatrale abia înfiripate.

Lucrul nu a fost simplu nici lesnicios. De o parte pentru că totul se cerea construit din temelii, pe un teren încă nebatut; de alta pentru că clasa stăpânitoare, dornică de divertismente, încuraja după cum se știe năvala trupelor străine de a doua și a treia mână, apusene, al căror teatru antipopular numai un fericit exemplu nu putea fi pentru tinerele cadre actricești, cu totul neștiutoare și chemate pentru prima dată în istoria culturală a țării, să învețe a prețui și sluji scena.

Din spre răsărit, roadele mișcării decembriste în teatru — nașterea dramaturgiei lui Fonvizin, Pușkin, Griboedov, Gogol — și apariția unor pilde actricești de talia lui M. Șcepkin, nu ajunseră încă a-și manifesta înrâurirea la noi. Resimțeam însă din plin prețuirea de care se bucura acolo Voltaire ca și dramaturgia clasică, eroică și satirică a lui Voltaire, Molière și Goldoni. Incurajați și de rezultatele puternice pe care, tot cu Voltaire, reprezentațiile teatrului eterist le avusese cu 15 ani în urmă, întemeietorii Filarmonicii au făcut în doi ani « fapte gigantice », cum se exprimă Cezar Bolliac<sup>1</sup>, alcătuind un vast repertoriu, combativ, eroic — în care predomina cuvântul antidespotic și antifeudal al lui Molière Voltaire, Alfieri.<sup>2</sup> Acest repertoriu nu însemna numai o puternică replică dată teatrului de varietăți și divertismente străine, agreat de protipendadă; el însemna mai ales baza de educare artistică a tinerelor elemente actricești ale teatrului românesc.

Cu asemenea repertoriu, sarcina politică și culturală urmărită de teatrul Filarmonicii putea să porceadă pe făgașul împlinirii. Școlarul-actor era îndemnat să adâncească operele ce alcătuiesc acest repertoriu, să studieze tragediile lui Voltaire și să înțeleagă substratul politic al dramaturgiei lui ca și corespondențele ce existau între stările sociale zugrăvite de el și stările sociale din țările noastre. Școlarul-actor era ajutat să înțeleagă astfel forța de armă a acestei dramaturgii, și deci și motivele pentru care stăpânirea se putea simți atinsă de o tragedie ca « Mahomed », de pildă, a cărei reprezentare fusese interzisă. Studiind pe Molière, elevul școlii Filarmonice putea pricepe actualitatea satirei marelui clasic, putea pricepe de ce Aristia, punând să se joace « Georges Dandin », îl românizase « după gesturile și datinele ciocoiești ce le descrie atât de bine în Coconul Crăcănel și în Cocoana Crăcăneasa »<sup>3</sup>; de ce, traducând « Burghezul gentilom », Voinescu II nu numai că-i dăduse titlul « Bădăranul boerit » dar îl făcuse, după culoarea locurilor și vremurilor de atunci, « boer pământean », îi dăduse « moșii », îl făcuse « cu grămăticii și cu morari »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> C. Bolliac către C. Negruzzi, în « Convorbiri Literare », v. XII; Cf. G. Bogdan, Duică — Istoria Literat. Rom. Mod., p. 128.

<sup>2</sup> În « Gazeta Teatrului Național » Nr. 3 din Aprilie 1835 se anunță: « ... în vreme de un an, limba românească a dobândit peste 40 bucăți dramatice, din care unele s-au tipărit altele sunt sub tipar și altele așteaptă teacurile vacante ca să se tipărească ». La alcătuirea acestui vast repertoriu, o parte însemnată revine lui Aristia care este anunțat cu traduceri ale operelor « Virginia » și « Saul » de Alfieri și « Siliu căsătorie » de Molière.

<sup>3</sup> I. Heliade Rădulescu, Echilibrul între antitezii sau spiritul și materia. București, 1859—1869, p. 54.

<sup>4</sup> I. Voinescu II, Cugetări asupra teatrului, în « Gazeta Teatrului Național », Nr. 5—6 din Mai 1836.

Educat la această serioasă școală politică, un Costache Caragiale a putut înțelege de ce s'a dus lupta împotriva farselor și vodevilurilor străine și de ce Societatea Filarmonică a trebuit să-și piardă prestigiul și să ajungă la ruină morală și politică, atunci când aripa ei oportunistă introdusese farsele și vodevilurile în repertoriul ei.

Baza ideologică necesară unei interpretări juste a rolurilor, școlarul Filarmonicii o dobânda însă și dela piesă la piesă, dela rol la rol, chiar în procesul de elaborare a interpretării. Ceea ce a fost zeci de ani inexistent în viața teatrului burghez de mai târziu, până aproape de zilele noastre — anume, cunoașterea și pătrunderea în conținutul ideologic și psihologic al unei piese, al unui rol — făcea parte, acum peste 100 de ani, din metoda profesorală și regisorală a lui Costache Aristia. « Dl. Aristia — povestește Eliade — pe lângă altele, era însărcinat de a face și analizarea literară a dramelor în care se exercitau elevii și a aduce înaintea de toate criticile ce s'au scris de marii literatori ca Laharpe despre acele scrieri dramatice. O asemenea critică era în folosul elevilor. Așa, Dl. Aristia urmase și cu Mahomed și cu Alzira dela Voltaire și cu Amfitrion, Arpagon și Burghezul gentilom dela Molière. . . »<sup>1</sup>.

În chipul acesta, pătrunși de mesajul pieselor și eroilor ce interpretau, elevii lui Aristia își puteau configura personalitatea artistică de artiști cetățeni. Ei nu se mai puteau opri a face legătură între personajul ce jucau și lumea căreia se adresau, între conținutul rolului lor și năzuințele și frământările poporului. Ei nu se puteau mulțumi să fie singuri înălțați sufletește și convingși de rolul ce joacă, ci erau îndemnați mai cu seamă să comunice această convingere, această forță înălțătoare a piesei, a personajelor.

Ca să ajungă la realizarea rodnică a acestei comunicări, actorii lui C. Aristia învățau și-și însușeau temeiurile teoretice, concepțiile despre artă în general și despre arta actorului în deosebi, pe care le promovau, de o potrivă cu profesorul lor, oamenii de cultură dela Filarmonica.

Aceste concepții au stat, în bună măsură, sub înrâurirea vederilor inovatoare despre teatru, ale aceluia care constituia pivotul marelui repertoriu al Filarmonicii, sub înrâurirea lui Voltaire. Sub înrâurirea lui Voltaire ca și a contemporanilor lui ilumiști — prin mijlocirea marelui actor al Revoluției franceze, François Joseph Talma, la care învățase arta actoricească — Costache Aristia își construise sistemul său de joc și cursul său de declamație și de artă a actorului.

Cursul său tindea la realizarea unui joc limpede, lipsit de artificialitate. Dela Talma, Aristia venise cu concepția că arta actorului trebuie să fie înțeleasă, la îndemâna oricărui spectator, aproape de adevărul naturii — populară. Concepția aceasta apare în chip evident, deși cursul său privea în deosebi *procedeele* artistice menite a realiza o imagine scenică.

Aristia își începea cursul mai întâi prin « a deprinde pe tineri întru citirea cea curată; a păzi punctuația; a apăsa citirea după duhul perioadelor, introducând pe cititor (pe actor — *Nota Red.*) în înțelesul celor scrise ». Apoi, el pășea la « citirea cea adevărată a versurilor, apărând pe cât se putea pe cititor de a face a se auzi monotonia rimei »<sup>2</sup>. « Naturalul » jocului se realiza în căutarea corespondenței gesturilor, mimicii și vorbirii, cu emoțiile, temperamentul și caracterul eroului interpretat. Aceasta ducea la un adevărat curs de psihologie aplicată, îmbinat

<sup>1</sup> I. Eliade Rădulescu, op. cit., p. 86.

<sup>2</sup> A se vedea programul școlii intitulat « Societate Filarmonică » și publicat în « Curierul Românesc », Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834.

cu unul de anatomie și gimnastică. Într'adevăr partea finală a cursului, înainte de a ajunge la problemele de ansamblu scenic, era închinată « a arăta patimele și caracterele, imitând pe cât se va putea « natura », apoi, « facerii gestelor (hiro-  
nomie), întru mișcarea musculilor, întru luarea poziției interesante vederii și picturii și întru zugrăvirea cea desăvârșită a patimilor și caracterelor ». <sup>1</sup>

La rândul său, Ion Eliade, teoretizând cele puse « în lucrare prin declamație » de către Aristia va cere scriitorului ca și actorului să fie « neîncetat băgător de seamă al naturii patimilor, tuturor vițiilor, hromatizate după naturelul fiecăruia om » <sup>2</sup> să fie « zugrav sencer al naturii ». <sup>3</sup>

Zugrăvirea sinceră a naturii nu însemna însă imitarea ei servilă, fără discernământ, fără însuflețire. « Amvon », « tribună », « școală » — teatrul își chema slujitorii să ajungă cu jocul lor la aceleași rezultate pe care le dobândește ori le caută un orator: « a plăcea, a învăța, a mișca ». <sup>4</sup> Imitarea naturii se punează dar în funcție nu numai de veridic dar mai cu seamă în funcție de puterea emoțională, de efectul ce putea stârni în privitor. Spre asemenea obiectiv îl îndemnau pe actor nu numai piesele pe care le juca dar și perspectivele înnoitoare ale realității, pe care, cu aceste piese, trebuia să le înfățișeze spectatorului.

Fără a trăda adevărul, scena era prin urmare datoare a înfățișa un model, mai curând decât o copie; o realitate proiectată într'un viitor către care năzuia societatea, nu una actuală; eroi — oameni, fiște — dar care poartă în ei înariparea gesturilor înălțătoare, focul ideilor și faptelor în stare nu numai să convingă ci și să înflăcăreze, să îmbărbăteze, să înobileze.

Lecțiile de literatură cu care Eliade întovărășea teoretic îndrumările practice ale lui Aristia, erau în această privință semnificative. Ele tratau, așa cum anunța programul Școalei Filarmonice, despre elocvență și felurile ei, despre stil și felurile lui, despre înalt, simplu sau jos, despre frumos, despre gust, proză și poezie, despre felurile poeziei <sup>5</sup> etc. Dar I. Eliade insista în deosebi, dând pilde din « istoria literaturii națiunilor celor mai înaintate », asupra ideii sublimului, asupra forței de înrăurire a stilului sublim, asupra necesității folosirii stilului și expresiei « sublimului ».

Lecțiile lui indicau și felurile chipuri prin care se poate atinge efectul sublimului. « Toate ce pot să înfățișeze ideia mai luminoasă și mai strălucitoare, închipuirile mai vii, sentimentul mai pătrunzător, patima mai înfocată, toate ce pot contribui spre înduplecare și să deștepte fantasie, să aducă mijloacele prin care să poată mișca și să pricinuiască mulțumirea de a fi mișcat, toate acestea sunt niște datorii ce nu trebuie a le scăpa din vedere nici oratorul nici poetul », <sup>6</sup> spune Eliade, fără să uite fără îndoială și pe actor, devremece acesta cumulează pe scenă funcțiile oratorului ca și ale poetului.

Școala Filarmonică, prin Aristia, pretindea așa dar actorului să se pătrundă de substanța sublimă, eroică a personajului pe care-l încarnează, să ridice virtuțile lui, emoțiile și gesturile lui, la proporțiile măreției pe care o reprezintă, în raport cu omul de rând; să realizeze așa dar o hiperbolă a caracterului omienesc, să exagereze sentimentele și caracterul omului în acest scop. Tipuri excepționale ale trecutului, modele pentru o realitate ce va să vină, eroii marelui repertoriu

<sup>1</sup> A se vedea programul școalei intitulat « Școala Filarmonică » și publicat în « Curierul Românesc », Nr. 71 din 7 Ianuarie 1834.

<sup>2</sup> Ibidem.

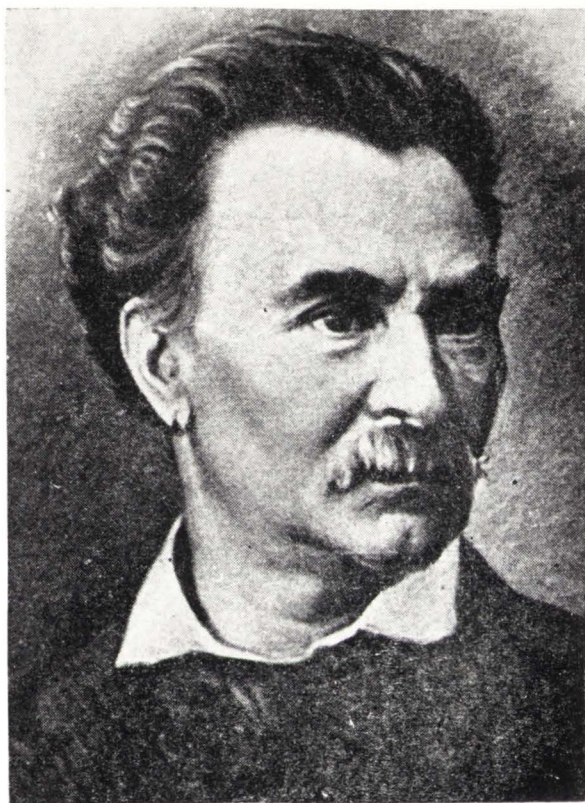
<sup>3</sup> I. Eliade Rădulescu, « Teatrul Bucureștilor », în « Gazeta Teatrului Național », Nr. 4, Mai 1836.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> « Curierul Românesc », Nr. 71; « Școala Filarmonică », loc. cit., p. 20.

<sup>6</sup> Ion Eliade, ciclul « Pentru stil », în « Curierul Românesc », loc. cit.

antifeudal și antidespotic al Filarmonicii, nu puteau să apară la rampă, în chip emoționant, decât măriți de jocul actorilor. Așa se putea realiza dorința lui Voltaire: « ne trebuie nu figuri fără viață, ci figuri michelangeliene ... »<sup>1</sup>. Și se tindea pe aceeași cale la tipul eroului și jocului romantic pe care-l preconiza și Victor Hugo în celebra lui prefață la drama « Cromwell » : « drama — spunea V. Hugo — este o oglindă în care se reflectă natura. Dar dacă oglinda este o oglindă obișnuită, o suprafață plană și netedă, ea n'ar reda decât o imagine ștearsă și fără relief a lucrurilor, fidelă dar decolorată: se știe cât pierde culoarea și lumina



*Cestache Caragiale (1815-1877)*

(portret de C. I. Stăncescu).

într-o oglindire obișnuită. Trebuie deci ca drama să fie o oglindă de concentrare, care deparțe de a slăbi, să adune și să condenseze razele colorante, care să facă dintr'un licăr o lumină, dintr'o lumină — o flacără... »<sup>2</sup>.

C. Aristia a dat pe scenă pilda acestui joc care realiza artistic exagerarea emoției. Asemenea joc era caracteristic marilor actori dela care învățase arta teatrului — caracteristic lui Lekain și Talma. Jocul lui Aristia îl putem cunoaște astăzi dintr'un comentariu apărut în 1844 la Petersburg, în revista « Albina Nordului ». Ocupându-se de « Starea literaturii valahice », comentatorul revistei notează, în legătură cu Aristia, printre altele, și următoarele: « Aristia are talent — fără îndoială... Se povestește că în Atena unde a jucat teatru, într'o tra-

<sup>1</sup> Voltaire către I. I. Suvalov, în ciorna dedicației la tragedia Olimpia. Citat de C. M. Derjavin, « Voltaire », Ed. de Stat, București, 1949, p. 389.

<sup>2</sup> V. Hugo, *Oeuvres complètes de ... Drame*, Paris, 1864, v. I, p. 33.



gedie clasică, într'atâta a speriat pe cucoanele Heladei renăscute, cu realismul jocului său, încât unele au leșinat... »<sup>1</sup>.

Este, până azi, singurul indiciu evocator cunoscut despre forța emoțională, despre caracterul jocului lui Aristia. Dar și despre arta actorului în teatrul nostru, la această epocă.

Desigur tendința de a folosi patosul pentru a mișca pe spectatori, era o înțelegere mecanică a resorturilor sufletești ale omului, o înțelegere care sublinia mai mult rezultatele, aspectele turburătoare ale emoției decât cauzele ei. Și ceea ce cronicarul «Albinei Nordului» numea realism, este firește cu totul altceva decât ceea ce înțelegem astăzi prin acest termen. Realismul în înțelesul de atunci ținea de puțința actorului de a realiza imaginea exterioară a vieții răscolitoare pe care, în general, o urmăreau dramele romantice.

Cu acest bagaj de elemente ale artei actoricești pe care i le pusese la îndemână școala lui Aristia, pornise Costache Caragiale să continue acțiunea teatrală a Filarmonicii. Vreme de câțiva ani, ducând cu sine marele repertoriu al Filarmonicii, jocul său și jocul actorilor pe care începuse el să-i formeze — la Botoșani și la Iași — s'au resimțit de această înțelegere și de această trăire patetică a rolurilor și pieselor.

Insușirile cu care se face remarcat încă dela debutul său în «Alzira» — «vorba sonoră, dicția curată, gesturile serioase și clasice»<sup>2</sup> — se vor desvolta într'o înfocată desfășurare de patos în anii în care, încă tânăr, se apropia de maturitatea sa artistică.

Cei câțiva spectatori din sala prea mică a Școalei Domnești din Botoșani care l-au văzut întruchipând măreția lui Ștefan Vodă, evocând — cu puterea dramatică pe care o putea îngădui un text atribuit lui Gheorghe Asachi — trecutul unei Moldove dârze, aprig luptătoare pentru neatârnamarea ei; și cei care l-au văzut apoi în comedia lui Kotzebue, îmbrăcat în «uniforma feldmareșalului Wellington», parodiind strălucirea aceluia ce crezuse că odată cu Napoleon va putea îngenunchia și dorul de libertate al poporului francez, — au stârnit prin entuziasmul lor, până dincolo de hotarele orașului, până la Iași, prețuirea darurilor lui artistice. «Albina Românească» se grăbește să vestească marele eveniment al înjghebării unei trupe românești de teatru la Botoșani și să sublinieze că «reprezentările Teatrului Național urmează cu mare plăcere din partea publicului», că, alături de Nicolini, «d. Caragea câștigă fieșcare dată vii aplauzuri pentru talentul... și sânghina de a aduce mulțumire privitorilor prin alegerea pieselor și a lor nimerită giucare»<sup>3</sup>.

Această vagă «nimerită giucare» prinde a se defini curând. Costache Caragiale se înfățișează publicului ieșean, interpretând pe Saul din tragedia lui Alfieri, «o tragedie — cum spune cronicarul vremii — din cele mai clasice și mai grele... Acolo se văd fantome a iubirii de patrie, ce pentru ea s'au jertfit, a virtuții ce pentru adevăr au pătimit, fantoma răsplătirii și ale amorului prodosit — plecat preste mormânturi și răsunând ziceri, aspre și gemete pătrunzătoare, care oțăresc, încântă, subjugă pe ascultător, îl întărește la mânie sau îi stoarce lacrimi de compătimire... ». Și cronicarul relevă în interpretul lui Saul (în Costache Caragiale)

<sup>1</sup> Articolul, apărut în numerele 253, 254 și 250 ale revistei «Albina Nordului», a fost reprodus în limba germană în revista «Das Ausland» (ed. Cotta, Stuttgart und Tübingen) din 9-11 Decembrie 1844, în numerele 344, 345 și 346 cu titlul: Über gegenwärtigen Zustand der walachischen Literatur. După această traducere germană au apărut fragmente în românește în «Daco-Romania» 1927-1928, an V, p. 562-570. Comentarii la articol semnează V. C. Bologa.

<sup>2</sup> «Gazeta Teatrului Național», Nr. 2, 1 Decembrie 1835.

<sup>3</sup> «Albina Românească», Nr. 74 din 27 Noiembrie 1918, p. 400.

giale) « talentul tragic » care, « în poziții și gesticulații » a isbutit să dea acea înălțătoare și covârșitoare atmosferă cerută de opera lui Alfieri și deci « au putut deștepta în ascultători, în mai multe rânduri simțirile împătimirii sale »<sup>1</sup>.

« Împătimirea » lui C. Caragiale e adesea subliniată, după aceasta. În cronica la comedia « Elevul Conservatorului », i se recunoaște că « pe lângă un însemnat talent pentru dramatică, are și o nebănuită plecare către ea » și că « au vădit tot focul de care se simte pătruns pentru această artă, și după dreptate au secerat cele mai vii laude a publicului prețuitor unor asemenea însușimi »<sup>2</sup>. În același timp, muzicianul Flechtenmacher îl face cunoscut peste hotare, semnând un articol în « Allgemeine Zeitung » în care subliniază varietatea talentului lui C. Caragiale care, « într'un singur scenal, ne-au înfățișat patru caractere contraste »<sup>3</sup>.

Elogiile superlative pentru patetismul jocului lui Caragiale nu conținesc. În Transilvania « Foaia pentru minte, inimă și literatură » lovește în cei care, laudând rezultatele strădaniilor sale de animator al teatrului, îi ascund totuși numele, și relatează cu entuziasm că în « Furiosul », Costache Caragiale a înfățișat privitorilor « un adevărat artist și un tânăr plin de simțăminte, dându-ne a vedea nu lacrimi prefăcute, nu simțăminte imitate, ci lacrimi pornite de o mișcare adevărată, simțăminte recoltate într'o inimă omenească, chiar dacă și în prefacere nu voește a se măscări și nici în șagă nu poate a se prefăce în pătămire... »<sup>4</sup>.

Mihail Kogălniceanu subliniază, în sfârșit, că a văzut « cu cea mai mare plăcere pe d. Caragiale în rolul « Furiosului »,... « jocul lui patetic și plin de adevăr » l-a încântat « cu totul »<sup>5</sup>.

« Pozițiunile și gesticulațiile », care demonstau « talentul tragic » al lui Costache Caragiale și « jocul lui patetic și plin de adevăr » țineau de acel patos romantic, de acea exagerare emoțională cu care Aristia îl învățase și îi arătase cum să comunice spectatorilor conținutul înălțător al pieselor ce juca.

## 2

Dar, acest joc unanim apreciat n'a întârziat totuși, după câtăva vreme, a face și obiectul unor comentarii critice, de o deosebită însemnătate pentru evoluția artei lui Costache Caragiale. Încă înainte de intervenția grupului dela « Dacia Literară » în problemele teatrului, dar, fără îndoială, sub imboldul acelorași pricini ce au străjuit înnoirile Daciei Literare, « Albina Românească » impută diletanților — elevi ai lui C. Caragiale — lipsa de veridicitate și le sugerează « să declameze potrivit cu caracterul ce reprezintă »<sup>6</sup>, iar Kogălniceanu, deși « încântat cu totul » de « jocul patetic și plin de adevăr » al lui C. Caragiale, îi reproșează și lui linia exagerat pasională a jocului și-i cere « mai puțină simțimentalitate și mai mult natural ».

<sup>1</sup> « Albina Românească », Nr. 37 din 21 Septembrie 1919, p. 37. În montarea lui Saul Costache Caragiale a ținut, fără îndoială, seamă de indicațiile și pilda pe care i le dăduse, cu doi ani în urmă, la București, însuși tălmăcitorul ei, Aristia. Acesta o montase în Decembrie 1837 și « Curierul Românesc », Nr. 47, remarcă în legătură cu spectacolul cel dăduse: « toate îngrijirile s'au luat spre a se sui pe șenă după cuviință, această vestită bucată dramatică. Declamația potrivită cu acel veac profetic, costumele sau îmbrăcămintea după rola fiecăruia și după locul și veacul în care se socotește șena... ».

<sup>2</sup> « Albina Românească », Nr. 6, 1840 și « Foaia pentru minte, inimă și literatură », același an, Nr. 10. Cit. T. Burada, Istoria Teatrului în Moldova, Iași, 1915, v. I.

<sup>3</sup> Citat în « Foaia pentru minte, inimă și literatură », Nr. 15—16, 1844, de I. Hârnăv în articolul « Pentru Teatrul Național din Iași ».

<sup>4</sup> I. Hârnăv, loc. cit., p. 3.

<sup>5</sup> « Dacia Literară », anul 1840, p. 115.

<sup>6</sup> « Albina Românească », Nr. 15, 1840, p. 60.

Accentul pe *natural*, în opoziție cu *simtimentalitatea*, pe care-l punea Kogălniceanu, era în fond indicarea unei orientări spre profunzime în interpretarea unui rol. Noțiunea de caracter și principiul luării lui în seamă pe scenă, căpătau un înțeles apropiat celui pe care îl acordăm astăzi. Mijeu zorii realismului.

Frământările sociale se înteteau. Regimul feudal nu putea să-și prelungească liniștit stăpânirea. Ideile revoluționare prindeau rădăcină și-și căutau expresia artistică în cultură. Societățile culturale aflate sub înrâurirea « Frăției » lui N. Bălcescu cu acest rost se nasc.

Scena nu putea rămâne străină de noile cerințe istorice care o solicitau. Ea își căuta temeuri potrivite cu lupta revoluționară a poporului din preajma ridicării dela 1848. Linia eroică pe care o profesa Costache Caragiale și care proiecta în fața spectatorilor o realitate ideală spre care poporul năzuia și pentru care trebuia însoțit, se cerea însoțită de viziuni legate nu numai de năzuința spre o lume drept așezată, ci mai ales de pornirea efectivă spre cucerirea acestei lumi. Aceasta presupunea înarmarea publicului nu numai cu pilda copleșitoare, în stare să iște în el elanul patriotic, ci și cu cunoașterea lumii ce trebuia răsturnată ca și a acelora chemați să așeze alta în locul ei.

Era, cu alte cuvinte, o operă de apropiere a perspectivelor: rolul de până atunci al teatrului, care fusese a întreține năzuințele pentru o altă așezare socială, creștea: — teatrul trebuia să îmbărbăteze, să aducă masselor convingerea că aceste năzuințe pot fi împlinite, că această altă așezare poate fi cucerită. De aceea, eroii excepționali ai marilor tragedii și ai dramei romantice — pretinzând actorului acel patetism înaripat al gesturilor — trebuiau să-și piardă din trăsăturile lor exterior excepționale, pentru a câștiga în cele omenesc veridice. Acesta era acum înțelesul cel nou, de mare însemnătate, ce se punea pe « mai mult natural », pe « declamația potrivită cu haracterul personagiilor ».

Costache Caragiale nu a rămas nepăsător în fața operei de primenire pe care Mihail Kogălniceanu o inițiasse în problemele teatrului. Așa cum nu a putut rămâne neștiutor de rolul pe care « Dacia Literară », îl juca în împropiatarea și apropierea, în general, a literaturii noastre de realitățile vremii, de viața și frământările poporului. Inchistarea în forme date, nu-l caracteriza pe Caragiale. Dimpotrivă. « D. Caragiale — va scrie cu admirație « Curierul Românesc » — este un adevărat artist, care nu se oprește la treapta în care a ajuns; care și-a studiat arta; care nu se amăgește de aplauzele publicului și recunoaște că arta nu-și are hotar și binele poate fi și mai bine »<sup>1</sup>.

« Mai binele » cronicarului dela « Curierul Românesc », către care tindea Costache Caragiale, însemna desigur nu numai o continuă străduință spre desăvârșirea tehnică a măestriei sale actoricești, ci mai ales o străduință continuă spre orientarea cât mai justă a acestei măestrii.

Orientarea spre veridicul realist nu era însă lesnicioasă, pe de o parte, pentru că ea era foarte mult legată de necesitatea ogîndirii stărilor, oamenilor și problemelor actuale, locale, românești; — și aceasta presupunea existența unei literaturi dramatice românești cu atari preocupări. Iar această literatură dramatică trebuia încă să se nască, sub impulsul ideologic și sub înrâurirea animatoare a elementelor scriitoricești înaintate ale vremii. Pe de altă parte, în lipsa repertoriului original, necesar, resemnarea la repertoriul cel mare preromantic și romantic pe care-l folosea Costache Caragiale nu îngăduia cu ușurință și fără a

<sup>1</sup> Winterhalter, Teatrul Național, în « Curierul Românesc », Nr. 61 din 27 August 1845, p. 243-244.

răpi înseși temeiurile artistice pe care se funda acest repertoriu, folosirea acelei interpretări cu « mai puțină simtinalitate » pe care o dorea.

E semnificativ și explicabil că, în aceste împrejurări, Costache Caragiale, până la apariția primelor lucrări originale pașoptiste, folosește din repertoriul Filarmonicii cu osebire comediile clasice ori își îmbogățește repertoriul cu acele producții de factură nouă, socială-moralizatoare, ale melodramei. Cesar, Oros, man, Alvarez, Mahomet din tragediile lui Voltaire apar tot mai rar. În locul lor, Costache Caragiale se îmbracă în straiile « jupânului Jurdan » — Bădăranul boierit — în cele ale lui Scapin sau ale lui Harpagon din comediile lui Molière, ori în straiile moderne ale lui Georges, bătrânul cartofor din melodrama multă vreme de mare succes « Viața unui jucător de cărți », a cărei paternitate în limba română revenea lui Costache Negruzzi.

Costache Caragiale realiza în acest timp și în acest chip, o dublă schimbare la față. Tragedianul apărea în roluri comice sau tragicomice, iar actorul de tendințe romantice se apropia de matca realismului.

Cronica vremii va consemna cu entuziasm: « De! vom privi în tragedie sau în comedie; de va juca rolul unui bătrân sau al unui tânăr, unui erou sau unui fecior, tot vom recunoaște într'ânsul un talent format, tot va câștiga aplauzele și le va merita »<sup>1</sup>. « D. C. Caragiale deși june încă, deși glasul său n'are timbru format pentru căruntețe, însă arta și talentul său a știut să miște coardele cele mai delicate ale pasiunii »<sup>2</sup>.

Această înnoire în practica sa actoricească, însemna și un pas vădit spre jocul realist. Un pas pe care-l făcea cu mult succes. Căci fostul școlar care dăduse bune nădejdi de tragedian, actorul care dovedise « talent tragic » făcând să « răsune ziceri aspre și gemete pătrunzătoare » care « storceau lacrimi », isbutea, jucând în comedie, așa cum observa critica contemporană, să facă pe spectatori « a se ținea neîncetat cu mâna pe inimă de răs. . . »<sup>3</sup>.

Costache Caragiale demonstra astfel nu numai bogata lui înzestrare artistică, dar în deosebi puțința de a se avânta — conștient de necesitatea ei — în oglindirea problemelor societății românești — cu oamenii, obiceiurile, viața lor în plină transformare. Și apariția dramaturgiei satirice pașoptiste — a lui Alecsandri, Bălăcescu, a sa proprie — nu întâmplător a putut fi valorificată de dânsul cu atâta succes, încât să se poată spune: « Dl. autor al Coconului Iorgu dela Sadagura, cu toată nepilduita nemurire a piesei sale. . . , în lipsa acestui tânăr (C. Caragiale — *Nota Red.*) ar fi avut nenorocirea de a o vedea reprezentată și a nu o cunoaște, cum au mai pățit-o și alții. În vreme ce, dimpotrivă, prin strădania acestuia de 18 zile și metodică sa dicsie către toți, piesa au răspuns scopului autorului și așteptării publice »<sup>4</sup>.

Rând pe rând, Costache Caragiale — cel dintâi interpret al celor dintâi lucrări dramatice realiste românești — joacă după « Farmasonul din Hârlău », « Spătarul Hațmațuchi », « Iorgu dela Sadagura », « Creditorii », « Cinovnicul și Modista » ale lui Alecsandri. Apoi, înapoiat dela Iași în București, adăugă la acestea « Buna educație » a lui Costache Bălăcescu și propriile lui opere: « Desertorul sau Sluga isteasă », « O soarea la mahala », « Îngâmfata plăpumăreasă », « Doi coțcari » . . .

<sup>1</sup> Winterhalter, loc. cit.

<sup>2</sup> P. Theulescu, Teatrul Național, în « Curierul Românesc », Nr. 90 din 26 Noiembrie 1846, p. 357—358.

<sup>3</sup> « Curierul Românesc », Iulie 1845, Cf. Olănescu D. C. — Ascanio « Teatrul la Români », partea a II-a, p. 142.

<sup>4</sup> I. Hârnav, loc. cit.



Atmosfera de înnoire ce plutea în viața poporului nostru idile noi revoluționare în ciocnire cu cele retrograde; proaspăta burghezie și mica burghezie românească — cu diferitele ei straturi — apăreau unele după altele pe scena teatrului românesc oglindite de verva neașteptată a lui Costache Caragiale.

Intr-o anumită privință, Costache Caragiale — actorul gestului apoteotic, al mișcărilor involburate — părea să se fi șters pentru a îngroșa ca pe o linie programatică a artei sale, satirizarea «ridicolelor» societății din preajma revoluției. Părea că realizând astfel un joc al firescului, al oglinirii vieții și realității imediate, Costache Caragiale se regăsise într'un element nou, prielnic. Interpretând pe actorul Alecu Verișan, sărac și hăituit de creditori, din comedia «Creditorii» de V. Alecsandri, Costache Caragiale părea că oglindea propria lui condiție artistică și omenească în societatea vremii sale și că, într'un anumit fel, își repudia chiar, ca pe o manieră desuetă, arta ce cultivase până atunci. Căci, într'adevăr, cu tiradele umflate ale împăratului din «tragedia în cinci acte — Amorul și eroismul —» pe care o repetă Verișan, Alecsandri, — și deci și Caragiale, recitându-le — parodiau dramaturgia grandilocventă de până atunci, străină de frământările zilei dacă nu și de rosturile actuale ale teatrului.

Costache Caragiale deștelenea în acest chip pământul pentru ca puternica personalitate artistică și strălucirea jocului lui Matei Millo, să-l poată rodi, înscăunând în teatrul nostru realismul.

După înăbușirea revoluției, pletora de traduceri din vodevile și farse ale teatrelor pariziene, se impusese pe cale directă sau indirectă de către oficialitatea contrarevoluționară și clasa care o reprezenta. Insuși Costache Caragiale fu nevoit — prin contract — să le joace într'o rotație obligatorie<sup>1</sup>. Inceputurile dramaturgiei realiste românești erau astfel pe cale a fi înăbușite iar arta actorului român își pierdea din prestigiu, nevoită a da viață acelor producții de duzină și a se deda după jocul fără har și fără valoare al «păpușilor și marionetelor cântărețe» cum numea Costache Caragiale pe actorii veniți de peste hotare.

Costache Caragiale definea acest moment greu, de după revoluție, «epocă a retrogradării» teatrului nostru și se străduia din răspuțeri să repună în valoare pe «autorii clasici și moderni» care făcuseră cândva — nu de mult — gloria începuturilor teatrului românesc. Ei singuri ar fi putut, după Caragiale, să oprească scena românească de a aluneca pe panta aceasta a retrogradării, pentru că ei erau singurii, în concepția lui, care respingând «păpușeria», impuneau actorului respect pentru arta ce profesa și controlul jocului, pentru a-l menține la înălțimea de «amvon», «tribună», «școală», în care crescuse.

De aceea, în «Prolog pentru inaugurarea noului teatru din București»<sup>2</sup>, Costache Caragiale previne pe susținătorii și slujitorii scenei naționale, îndemnându-i să înfrunte ispita teatrului frivol străin și străin de artă: «Măsoarăți bine sborul, rezistă la ispită...» și, în același timp invoacă împotriva acestor ispite exemplul și pavăza operelor marilor clasici:

<sup>1</sup> Condițiile dării în antrepriză a Teatrului românesc — Arh. Stat. Dos. Național Nr. 50/1850. La pct. 11 se specifică: «antreprenorul se îndatorează a da o rotare continuă pieselor în varietatea următoare: comedie de intrigă, comedie de caracter, vodevile, drame ușoare...» iar în «Instrucțiunile» trimise de Comitetul teatrului către directorul trupei românești, se subliniază la punctul 2 că piesele — toate trecute sub o prealabilă cenzură — trebuie puse «în scenă, după rândul ce li se va însemna de Comitet». Arh. Stat. Dos. T. N., Nr. 12 1853. Illele 6, 7, 8.

<sup>2</sup> Acest «prolog» n'a fost jucat. Vasile Alecsandri, care-l poseda în manuscris, l-a trimis spre publicare târziu, după moartea lui C. Caragiale. la «Familia», unde a și apărut înșeuț de o scrisoare lămuritoare a trimițătorului. «Familia», XVIII, Nr. 14, 1861.

« Voi spirite sublime,  
 Ce'n ochii omenirii sunteți la'șa 'nălțime  
 Pe draga Românie cu drag s'o sprijiniți.  
 Și geniul său tânăr, voi să-l însuflețiți.  
*Sublim Șecspir, slăvite Molier,*  
*Ésil, Rasin, Corneil, Aristofan, Volter,*  
 In sborul care faceți prin lumea de sciinți,  
 Vă rog să vă opriți  
 Si'n dulcea Românie, să-i duceți cunoșcinți,  
 Și s'o povățuiți. . . »

Peste silnicile concesiuni ce va face stăpânirii, înscriind în repertoriul său, dramele, farsele, vodevilele la modă în teatrele de bulevard ale Parisului, Costache Caragiale pe cât îi este în putință, nu va înceta să-și oprească actorii, de a se depărta dela linia de bază a artei sale, clasicizantă și — deși atentă la natura și resorturile sufletului omenesc — încă avântat romantică. Această linie de bază apăsarea lui Costache Caragiale în stare să garanteze menținerea artei teatrale la nivelul demnității ce i se cuvine. Și această linie de bază el o va profesa și după ce va renunța la scenă, când cinsprezece ani mai târziu, va fi chemat de către C. A. Rosetti — pe atunci director concesionar al Teatrului cel Mare — să preia catedra de declamație și mimică pe care acesta o inițiasse în sânul teatrului.

### 3

Învățăturile pe care Costache Caragiale le da actorilor și elevilor lui sunt în linii generale consemnate în prima lui lucrare dramatică « O repetiție moldovenească sau Noi și iar la Noi ». Dincolo de alte aspecte, această lucrare apare ca un compendiu al artei sale teatrale. Ea arată că la Costache Caragiale, actorii au învățat să dea importanță studiului, adâncirii unui rol, repetiției — importanță care crește pe măsură ce înzestrarea artistică a actorului e mai bogată și pe măsură ce rolul de interpretat e mai de seamă. La Costache Caragiale au prins ei să înțeleagă necesitatea de a surprinde și de a intra — cu joc și cu prezență scenică — în caracterul unui personaj, de a ști cu alte cuvinte, să îmbine sensibilitatea artistică cu înfățișarea, pentru a nu înjumătăți puterea de convingere a acțiunii dramatice, pentru a nu deveni « marionetă » care, singură — așa cum arată Costache Caragiale — « rămâne neschimbată la față pentru totdeauna » <sup>1</sup>. Costache Caragiale i-a îndrumat cel dintâi spre observarea atentă a realității și spre oglindirea ei cât mai veridică în joc <sup>2</sup>. C. Caragiale avea darul, cum remarcă un contemporan, « de a corige, căci nu era egoist și arăta artiștilor toate fazele din viața omului cum se manifestă: nebunia, furia, gelozia, intriga, avariția, plânsul, râsul și înfine, toate din natură » <sup>3</sup>. Această mărturie vorbește nu numai de îndrumarea lui Costache Caragiale pe planul artei propriu-zise ci de o potrivă, de însași prezența lui Costache Caragiale în mijlocul actorilor și elevilor lui, ca de o lecție de etică artistică, ca de o indicație de conduită pe planul relațiilor reciproce dintre actori. Această conduită ducea la promovarea unei poziții potrivnice orgoliului vedetist, potrivnice izolării actorului de ansamblul celor încă drea.

<sup>1</sup> « O repetiție moldovenească sau Noi și iar la Noi », larsă într'un act, compusă de C. Caragiale la 17 Martie 1844. Ediția din Iași — princeps — conține și o prefață-recomandare semnată de M. Kogălniceanu.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Carussy Daniil G., Costache Caragiale în « Gazeta Artelor », I, Nr. 32 din 15—25 Octombrie 1903.

După « Noi și iar Noi », cursul de declamație și mimică — pe care Costache Caragiale l-a ținut în condiții precare, în fața a douăzeci și unu de elevi, printre care fiul său George și nepotul său Ion Luca — marchează, între cursul lui Aristia la « Filarmonica » și cel de mai târziu al lui Matei Millo, un punct de reper de o mare însemnătate în drumul străbătut de arta noastră teatrală, spre realism.

Aparent, cursul lui Costache Caragiale nu se deosebește de cel al lui Aristia. Găsim și aici, ca și la Aristia, lecții — mai dezvoltate și mai amănunțite — în legătură cu « declamațiunea (intonațiune, modulațiune, nuanțe, variante, accentuări); acțiunea și mimica (gesticulare, poze, atitudini, ripostări); jocul figurii și expresiuni fizionomice (figura, ochii, gura, nasul, fruntea, sprâncenele, pleoapele ochilor, bărbia, conturul întreg); simțăminte, pasiune, viciuri, senzațiuni psihologice. »

Firește, așa cum apare transcris mai sus, după « programa lecșiunilor de declamațiune și mimică pe anul scolastic 1869—1870... compus de Kostache Karagialy »<sup>1</sup>, el pare, ca și cursul lui Aristia, mai mult un îndrumar tehnic, actoricesc. Lecșiunile lui Caragiale sunt însă precedate de un capitol de o importanță covârșitoare. De lecții închinare: « istoriei teatrului în genere, prin toate fazele sale, până în zilele noastre »; și « istoriei teatrului român dela creațiunea sa până azi ».

Acest capitol colorează și dă dintr'odată viață întregului său curs, aparent mecanic. El relevă concepția vie, în continuă mișcare, pe care Caragiale o dobândește despre artă; el relevă baza științifică-istorică pe care și așeza cursul alături mai ales de poziția combativ-patriotică pe care e limpede că o infiltra elevilor săi, dacă ținem seama nu numai de toată cariera de artist luptător a lui Caragiale, dar măcar de conținutul și tonul lucrării sale « Teatrul în Țara Românească », în care poziția activ-patriotică pe care a demonstrat-o cu propria sa viață cetățenească și artistică, reapare din plin.

Trebue să mai subliniem că C. Caragiale preda cursul său de declamație și mimică, având alături pe scena teatrului, pe Matei Millo, în culmea gloriei; că în cadrul cursului său, Costache Caragiale socotea « de mare folosință pentru studiul ce urmau și cariera la care se destinau », ca elevii lui să asiste cât mai des și să aibe « intrare liberă la reprezentațiunile Teatrului Național »<sup>2</sup> — unde afișul îl ținea Matei Millo. Este o dovadă că, de-a-lungul anilor scurși dela plecare din teatru, Costache Caragiale care nu știuse în primele sale relații cu Millo să-l însoțească în avântul său realist, a isbutit să deosebească arta și valoarea realistă a artei acestuia, de aceea a « șarlatanilor », a « marionetelor cântărețe », cu care din nefericire, într-o scurtă vreme de întunecare a vederilor sale, o confundase.

Din școala lui Costache Caragiale au ieșit două tipuri de actori: un tip care a reținut cu osebire patosul, intensitatea dramatică a jocului său — și acesta cultiva în deobște eroul de tragedie și de dramă; alt tip, ce va căuta cu predilecție rolul comic, va fi pătruns de infuzia realistă pe care Caragiale o adusese artei sale în anii premergători revoluției dela 1848. Mihail și Matilda Pascaly s'au închinat astfel cu osebire teatrului romantic, în timp ce Iorgu Caragiale, n'a ales

<sup>1</sup> Arh. St., Dos. T. Național, Nr. 215, 1869 și 292.

<sup>2</sup> A se vedea în această privință cererile ce le înaintează Costache Caragiale Comitetului teatrului: « Subsemnatul cu onoare vă recomand pe elevii ce sunt înscriși și urmează la clasa de declamațiune și mimică, pentru ca să binevoiiți a ordona să li se permită liberă intrare la reprezentațiunile Teatrului Național. Aceasta fiindu-le de mare folosință pentru studiul ce urmează și cariera la care s'au destinat, cred că va găsi această recomandățiune a subsemnatului un ecou favorabil și îndestulător... » Arh. St., Dos. T. Național, 195—186.

din arta fratelui său decât roadele vervei realist-satirice care i-au îngăduit să se apropie de marele Millo, și, sub influența crească a acestuia, să întărească pozițiile pe care el le cultiva cu atâta strălucire. Spre aceleași orizonturi se îndreptară și alți actori printre care cităm pe Gestian, Dragulici, Vellescu. Aceștia se vor desăvârși în preajma lui Millo. Dar ei nu vor putea uita că ucenicia și-au făcut-o la Caragiale, că lângă căldura lui prietenească și de breaslă, au învățat să îndrăgească și mai ales să stimeze și să slujească cu respect scena românească. Mai cu seamă, ei nu vor putea să nu simtă că, dincolo de deosebirile de viziune și de metodă, care i-ar fi putut deosebi, un principiu comun stă ca o permanență la baza artei lor și trece ca un fir roșu prin ea, — dela Aristia, prin Costache Caragiale, până la Millo: principiul cetățenesc, patriotic.





# PRIMELE REPREZENTAȚII ROMÂNEȘTI CU „REVIZORUL” DE GOGOL

de CRIN TEODORESCU MUGUR

## ANUL 1874



În ziua de 18 Februarie 1874 se putea citi în ziarul «Românul», următorul anunț: «Teatrulu cel Mare — companie dramatică reprezentată de M. Pascaly — Joi la 21 Februarie 1874 — prima reprezentațiune a piesei — Revizorul generalu — comedie în trei acte prelucrată după Gogolu și Merimé de dñulu Petre Grădișteanu».

La 31 Decembrie 1873 M. Pascaly supunea spre aprobarea comitetului teatral, piesa «Revizorul General», «pentru a o putea pune în scenă săptămâna următoare», iar la 2 Ianuarie 1874 primea ceruta încuviințare<sup>1</sup>. Presupunând că, într'adevăr, Pascaly a început punerea în scenă «săptămâna următoare» înseamnă că s'a repetat cam o lună și jumătate, ceea ce la vremea respectivă era destul de mult.

### LOCALIZAREA LUI PETRU GRĂDIȘTEANU

Piesa pe care o repeta Pascaly era o localizare făcută de Petru Grădișteanu (directorul «Revistei Contemporane», scriitor care în celelalte producții ale sale nu depășește «hotarul mediocrității»), după versiunea franceză publicată de Prosper Mérimée, unul dintre primii oameni de litere din apus cucerți de geniul lui Gogol. Grădișteanu nu s'a mulțumit a traduce piesa, s'a socotit îndrituit să-i dea o haină autohtonă, să o împăneze cu elemente — tipuri și nărauri — luate din societatea contemporană lui, păstrând însă, după Gogol, acțiunea și linia generală a personajelor. A făcut ceea ce el numea o «imitațiune după Gogol».

Firește, în fața capodoperei originale «va fi ușor a vedea» — cum va scrie Eminescu într'o cronică de care se va vorbi mai jos — «că localizarea piesei de către avocatul din București domnul P. Grădișteanu, făcută după o traducere, căci numitul domn nu știe rusește, nu va avea valoare tocmai însemnată». Totuși, este interesant să se vadă pe ce linie au operat intervențiile lui Grădișteanu. Aproape toate personajele din original sunt menținute în imitațiune, transcrise însă în modul autohton. Primarul A. A. Scovznic Dmuhanovschi

<sup>1</sup> A se vedea Dosar Nr. 351, 1873 din Arhiva Comitetului General al teatrelor.

a devenit subprefectul Hariton Zorkidescu, « zapciul », stăpânul nestingherit al plășii. Elementele care-l diferențiază de original sunt date de natura specific românească a abuzurilor și samavolniciilor sale:

#### SUBPREFECTUL

«... și tu noi să ne dăm după timp și împrejurări... știu și eu, roșii cu roșii, albi cu albi, fistichii cu fistichii».

În imitație pătrunde tonul demagogic, de care era saturată atmosfera vremii, ton propriu epocii celui mai neînfrânat politicianism parlamentar, care, evident, e străin originalului, anterior parlamentarismului. Limbajul emfatic, plin de vorbe mari (« sacra constituție, Europa » etc.) — sau lătrător (« călcare flagrantă, protestez, violare a libertății individului etc. ») este tonul caracteristic al vremii, care inunda — din debaterile parlamentare și din presă — întreaga viață publică. Este tonul caracteristic demagogiei liberale în epoca de încheiere a monstruoasei coaliții, care încerca să acopere trădarea revoluției dela 1848 sub gălăgia asurzitoare a unor sforăitoare lozinci. Acest limbaj, învățat din gazete, dela cafenea, de pe stradă, îl caracterizează în deosebi pe Iorgu Scorburi, impiegat din București, Hlestacovul localizării lui Grădișteanu. Iată cum vorbește el în scena, unde crede că subprefectul vrea să-l aresteze pentru neplata hanului:

#### IORGU

*(amestec de frică și de cutezanță)*

«Nu înțeleg domnule Subprefect, ce însemnează aceasta. Este o călcare flagrantă a Constituției. S'a violat libertatea individuală în persoana mea...»

«... nu ai dreptul să mă fuchizi. Mă opun și telegrafiez imediat Ministrului».

Hiperbolic, tonul se umflă colosal:

#### IORGU

«Ce ar zice de mine amicii mei, ce ar zice Evropa? ce ar zice lumea?»

Pe aceeași linie de adaptare la atmosfera actualității românești, nu puteau să nu apară în piesă elemente legate de evenimentul atât de prezent în viața publică de atunci a României, farsa alegerilor. Subprefectul se plânge de greutățile pe care i le creează alegerile; Bobcinschi, Dobcinschi, deveniți Maché Sorcoveanu și Sache Morcoveanu, proprietari, se recomandă «alegători în colegiul întâi al județului», partizani eterni ai guvernului.

#### MACHE

*(recomandându-se lui Iorgu)*

«Am fost totdeauna pentru guvern și am votat nestrămutat pentru candidatul guvernului».

Printre creaturile din târg care vin să se prezinte falsului revizor, apare și un agent electoral, adăugat de Grădișteanu pe deasupra.

Motivele «electorale», introduse de P. Grădișteanu, prilejuiesc cronica carului dramatic al ziarului contemporan «Ghimpele», următoarea remarcă:

«Asupra acestui punct mărturisim că scena respectivă... e foarte incompletă. Și iată de ce: n'am văzut nicio bandă electorală, n'am văzut nici un popă voinic într-o mână cu ocaua și într'alta cu toroipanul și nici chiar pe vreun cap

organizator și conducător care să probeze aserțiunile subprefectului tânguitor. Noi credem că autorul de a doua mână a piesei era în pozițiune ca lăsând la o parte modestia, să compenseze defectele celorlalte scene prin frumusețile ce ar fi putut introduce aici, după modele originale, pe care nu mai avea nici treabuința d'a le localiza ».

Întru cât în subscriitorul rândurilor de mai sus, apărute nesemnate, îl bănuim pe viitorul autor al « Scrisorii pierdute » pe atunci redactor la « Ghimpele » și mereu preocupat de probleme teatrale — însemnătatea citatului repodus devine pentru noi sporită.

Un alt element local îl constituie prezentarea « șefului poștei și telegrafului » devenit în imitație Romulus Flavius Tercilian, în care recunoaștem satirizat un alt soi de grandilocvență, folosit în demagogia lor de epigonii lui Arune Pumnul și S. Bărnăuțiu, « ciuniștii », care se înfierbântau cu vorbe ca « năciune », « constituțiune », « răciune » etc. Cu particularitățile sale de ridicol provenite din pedantismul limbajului său artificios, șeful poștei se încadrează perfect în galeria de lichele a protipendadei din subprefectură.

#### TERCILIAN

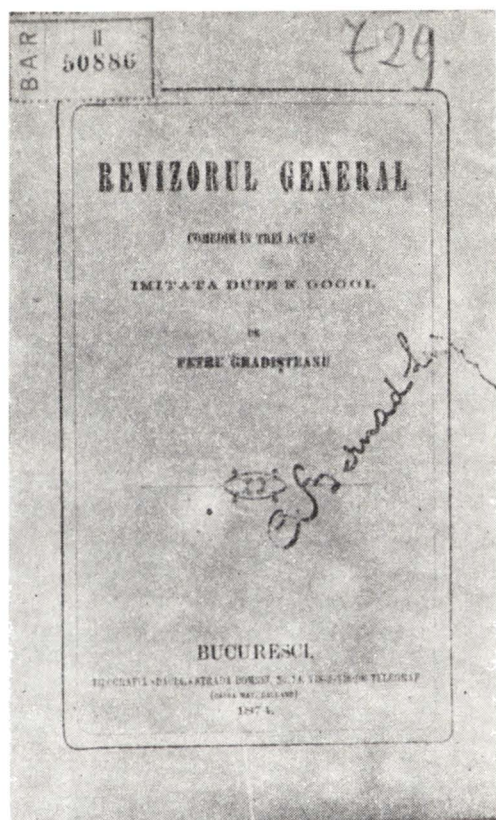
(cu emfază)

« Domnule Subprefect, datoria este sacră pentru mine. Secretul epistolelor garantat prin Constituțiune, prin Carta Magna a Năciunii și obiective încredințat onorei noastre... (mai la o parte, înmuind vocea), las' pe mine, una numi scapă ».

Tercilian este și mai ticălos decât corespondentul său gogolian, întru cât nu numai curiozitatea îi stârnește abuzurile ci și rapacitatea: el nu se știe să-și însușească banii cetățenilor din « gropurile poștale » ce i se aduceau spre expediere.

Cam acestea sunt, în linii mari, abaterile personajelor lui Grădișteanu dela modelul lor original. Cum vedem, acestea nu le denaturează în esența lor, pentru că veneau să le facă mai apropiate publicului românesc de atunci, pe aceeași linie de satiră socială: localizarea înfiera vicii din cele mai actuale ale societății românești contemporane.

Personajul care-și pierde într-o măsură structura intimă, avută în original, este personajul falsului revizor, lorgu Scorburi, fără să-și premediteze lovitura, odată aflat în mijlocul neașteptatei sale aventuri, își dă seama exact de situație și acționează în consecință, lucid și rece, pentru a exploata la maximum prostia și teama funcționarilor. La Gogol, doar Osip, servitorul lui Hlestacov, are conștiința celor petrecute și-și desmeticește stăpânul, îndemnându-l s'o șteargă până



Ediția întâia a « Revizorului general » după Gogol.



când nu îi este descoperită șarlatania și fără de voie. Aici scena este inversată:

IORGU

(către servitorul său)

«fie că iam băgat pe toți într'un papuc. Proști mai sunt, Dumitre!»

Prin aceasta, imitația pierde vigoarea originalului, micșorând intensitatea cu care Gogol a isbutit în chip genial să exprime «forța fricei generale care face dintr-o nulitate un personaj minunat» — «teama care a întunecat mințile tuturor creind câmpul de acțiune al rolului» lui Hlestacov<sup>1</sup>. Iorgu Scorburi al lui Grădișteanu e mai aproape de «pișicherii» autohtoni — e prea «deștept» în sensul special local al acestui cuvânt — depărtându-se de tipul fluștăratecului pierdevară pe care Gogol l-a vrut cât mai «ingenuu» în goliciunea lui interioară (a se vedea caracterizarea lui Hlestacov dată de Gogol în descrierea introductivă a personajelor sale). Totuși imitația păstrează o latură a psihologiei specifice eroului original. Este felul cum — după însăși caracterizarea lui Gogol — «își dă drumul la vorbă fără să știe la începutul discuției unde-l vor duce cuvintele. Subiectele discuției le furnizează chiar interlocutorii. Ei înșiși le oferă parcă de-a gata și provoacă discuții. El simte că oriunde poate foarte bine poza, dacă nimic nu stă în cale. El crede că reprezintă ceva, că este cineva în literatură...». Iorgu Scorburi este intim cu actorii (l.: «Dar actorii! Ce lume deosebită de cea reală! Li cunosc pe toți, Millo, Caragiali, Pascaly, de câte ori dau câte un beneficiu la mine se adresează ca să le împart biletele. Uneori le fac și piese») — scrie la gazete (l.: «Sunt redactor en chef, dar, ocult, la «Românul», la «Presa» și la «Trompetta») — face poezii (l.: «eu am făcut «Sburătorul», «Steluța», «Gondola», «Somnolența»); iar când i se amintește că «Sburătorul» «parcă se zicea că e de Eliad, Iorgu, cu promitudinea lui Hlestacov, răspunde: «da... este și unul de Eliad, dar cel frumos e de mine», sau «Alecsandri, prietenul meu cel bun, a făcut într'adevăr o «Steluță», dar «Steluța cea vestită e de mine»).

Din punct de vedere al construcției, în imitație lipsește actul doi din original, desfășurat la han. P. Grădișteanu îl introduce pe Scorburi în actul întâi la Zorkidescu acasă, târît spre judecată zăpciului de către hangiu neplătit, tocmai când subprefectul, înspăimântat, îl identificase cu ajutorul celor doi proprietari limbuți, drept «blestatul de incognito». Actul doi coincide cu actul trei la Gogol, iar actele patru și cinci ale originalului sunt concentrate în actul trei al imitației, unde lipsesc scenele cu negustorii și femeile reclamante.

Forța de biciuire care dă specificul capodoperei lui Gogol, ajunge să se facă simțită și în imitația lui Petru Grădișteanu.

Un aspect negativ al localizării lui P. Grădișteanu îl constituie tendința reacționară (antisemită), manifestată în lucrare prin introducerea pe deasupra originalului a unui personaj negativ — în persoana lui Leibu Avramescu — un fel de samsar al subprefectului. Cu excepția acestui element retrograd, explicabil prin contradicțiile atitudinii lui P. Grădișteanu, contribuția acestuia țintește aceeași satirizare a răului social, în aparențele sale pregnante pentru societatea românească dela sfârșitul veacului trecut: exploatarea țăranilor, fraudele electorale, neînfrânata demagogie și celelalte motive adăugate de P. Grădișteanu dau un relief local temei centrale gogoliene, de înfierare a unui sistem putred. Dovadă că, chiar și în această formă, forța satirii gogoliene este departe

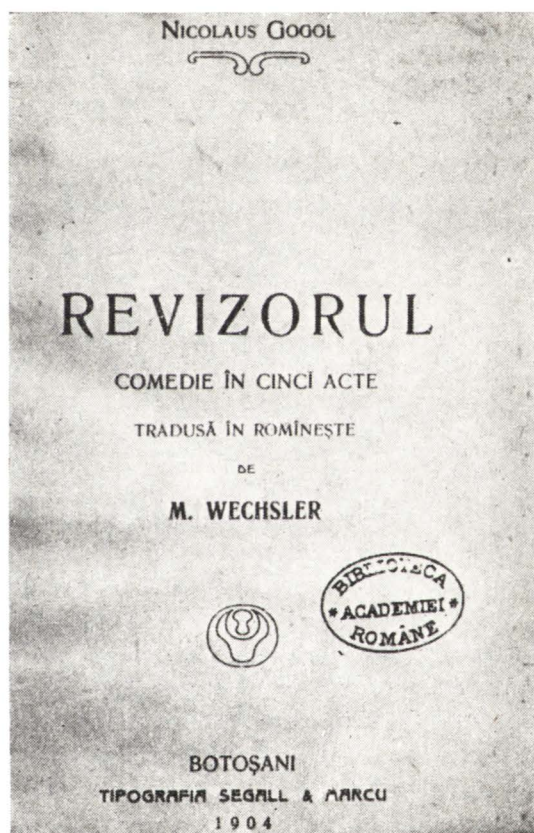
<sup>1</sup> A se vedea Gogol, indicațiuni pentru aceia care ar dori să joace bine Revizorul. «Minerva» 30 Octombrie 1909.

de a se fi istovit, o dă puternică reacție stârnită de reprezentarea piesei în conștiința publică contemporană, așa cum reiese din consemnările gazetelor timpului

### «REVIZORUL GENERAL», FAȚĂ CU CRITICA VREMII

În «Trompeta Carpaților» Nr. 113 din 24 Februarie 1874, Cezar Bolliac publică entuziast o cronică despre «Revizorul General» piesă pe care o socoțește corespunzătoare Teatrului Național pe linia trasată lui de ctitorii dela Filarmonica: «O piesă, comedie nobilă astfel cum trebuia să vie pe scena peste care trecuse abia, umbra lui Heliad, care cerea noblețe în Teatru!». El îi laudă «justețea de moravuri», «gustul râzător de ridicolele vieții actuale», «nemeșita idee în ce trebuie satirat mai mult și mai întâi vițiul social la noi»—adică tocmai funcția critică de vestejire a relelor societății contemporane. Aceeași legătură între piesă și actualitatea ei o scoate în relief cronicarul anonim al «Ghimpelui», scriind că «opera e un adevărat reflect al epocii de cinism și imoralitate neînfrănată, în care trăim!».

Dar nu toți cronicarii sunt de acord a conferi «Revizorului General» valoarea de document asupra epocii lor, deci de operă realistă. Laerțiu (Lăzărescu), criticul «Telegrafului», vede în ea o «broderie» a «grifonilor imposibili ai imaginației autorului». Presa politicianistă guvernamentală, ca «Românul» se ridică vehement împotriva «Revizorului», văzând pe scenă desvâluiți răsulii desaprobator al publicului, tocmai oamenii și năraurile pe care se ridică edificiul partidului lor. Cronicarul «Românului» protestează împotriva reprezentării piesei, ipocrit, acuzându-o de a fi imorală. Depravarea închipuită a «Revizorului» îl scandalizează mai mult decât atitudinile echivoce ale d-rei Keller<sup>1</sup>. «Piesa trece... pe supt vigilentele ochi directoriale generale al teatrului, care se formalizează zăbind dantelele d-rei Keller în mișcările jocurilor sale de scenă și nu se scandalizează când vede și corupția propagată de „Revizorele generale“». Îl supără mai ales modul necruțător în care autorul oglindește societatea, fără să lase nici o poartă deschisă pentru reveniri și compromisuri în condamnarea pe care i-o aruncă: «din ce circumstanțe nu putem ști»—se întreabă cronicar



Prima traducere românească a «Revizorului».

<sup>1</sup> D-rea Keller, artistă de origine germană, antreprenoarea trupei străine de teatru și operă — foarte apreciată de protipendada vremii.

carul — « artistul închide poarta adversarilor virtuții, lăsând tot răul în piesă ». Ar fi vrut poate să arate cum astfel de slujbași samavolnici sunt întâmplători — că pe lângă cei răi se află și buni — sau poate chiar cum « virtutea » guvernamentală triumfă asupra unor « vițioși » izolați. « Virtutea nu trece măcar pe la spatele atâtor viții, spre a le speria cel puțin », regretă el.

Se pune astfel repetata chestiune a personajelor pozitive și a triumfului binelui — absente din « Revizorul ».

— « Ați întrebat — scria Gogol în prima versiune a „Turneului teatral” — de ce nu este prezentat aici cel puțin un singur om nobil, cinstit, asupra căruia să ne odihnim ochii? » Pentru că « palid și de prisos ar fi aici un om bun; el trebuie să cedeze neputincios locul în fața legii puternice », pentru că « prin claritatea crimelor și păcatelor adunate, contrariul se zugrăvește dela sine în mintea fiecăruia ».

Tocmai acest lucru îi amăra mai mult pe cronicarii exponenți ai ideologiei monstruoasei coaliții. « Românul » de pildă, scrutând galeria funcționării venale expusă în piesă, încheie în ciudat: « toate celelalte role nu conțin decât veninuri ». Venin, firește pentru cei vizați care se întrebau pe semne cu amărăciune, ca ziaristul citat: « dar alegerile și despuieria alegătorilor ce căutau aici? dar samsar de alegeri? » și încercând cu stângăcie să mai salveze ceva din « onorul » demascat cu ascuțime de « Revizor » — aruncă asupra piesei o condamnare definitivă: « Scopul și utilul acestei piese fiecare le vede de departe că este patronarea și desvoltarea vițurilor ». La aceasta, încearcă să răspundă criticul din « Journal de Bucarest »<sup>1</sup> care, cu destulă timiditate, apără lucrarea de acuzația că ar fi imorală: « *Faire rire des sottises humaines et punir le ridicule et la duperie des voleurs qui ont cru acheter l'impunité par un léger bakșış, cela a bien aussi sa morale* »<sup>2</sup>.



Însă problema « Revizorului » a fost deslușită pentru cititori în anul 1874 în chip măestru în cronică publicată în numărul din 5 Decembrie al « Curierului de Iassi » de Mihail Eminescu.

Eminescu, își începe articolul relevând caracterul realist și popular al operei lui Gogol, care și-a « înrădăcinat în minte viața reală a poporului rusec; tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găsești în târgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești ».

Caracterizând lucrarea dramatică a lui Gogol, Eminescu o opune ușuretecilor vodevile meșteșugite, franțuzești, relevându-i profunzimea și adevărul, pe care ni le oferă direct, realist, fără îndemânatece tururi de forță și goane după efecte:

« Nu este vorba de lupte sufletești deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă și desleagă autorii franțuji, nu de un plan, care să-ți ție încordat interesul până la fine. Ca toți scriitorii care nu se silesc să ne spue ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vânează nicăieri efectul, pentru că el n'a scris pentru tantieme nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel. Și după a noastră părere, bine a făcut. Interesul febril, pe care ni-l insuflă comediiile franțuzești moderne, în

<sup>1</sup> A se vedea « Journal de Bucarest », 20 Martie 1874.

<sup>2</sup> « Să faci să se rădă de prostia omenească și să pedepsești ridicolul și înșelătoria hoților care au crezut că pot cumpăra impunitatea cu un mic bakșış, are și aceasta morala sa ».

care planul piesei se întemeiază sau pe adulteriu sau pe încercări de adulteriu, făcând din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și cu situații și mai lunecoase: toate acestea Gogol nu le cunoaște».

În continuare, Eminescu desvăluie cititorilor fondul serios al comediei, veridicul caracterelor, ținta satirei:

« Ai într-o răsadniță deosebite semințe, cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în feliul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei. . . când, iată, că apare un revizor și toate aceste plante se arată pline, greoaie de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație de carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s'arată așa cum sunt și râdem de ele. Râdem și. . . după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic. . . ne întristăm. Acesta este efectul piesei lui Gogol, ca și acela al adevărului și naturii. Natura și adevărul sunt serioase ».

Spre deosebire de alți cronicari, care nu înțeleseseră rolul falsului revizor, reproșându-i că nu e destul de abil și de escroc<sup>1</sup>, Eminescu înțelege că nu abilitatea și îndemânarea acestuia dezvoltă situațiile din piesă, ci ticăloșia lumii care îl primește. Eminescu înțelege că autorul folosește prezența falsului revizor ca un procedeu de maestru pentru a desvălui într-o imagine concentrată, sintetică, corupția autorităților orașului:

« Trezite din apatie prin vestea că sosește un revizor general, caracterele unei mici reședințe de suprefectură s'arată deodată în toată înjosirea lor, până ce străinul, care a jucat rolul de revizor, merge în lumea lui, și-i lasă pe toți cum i-a găsit ».

Apreciind stilul lui Gogol, necruțător, neîmblânzit de compromisuri, pe care îl impunea viziunea lumii create, Eminescu scrie:

« Partea bună a lui Gogol e că relele aplecări, spre a nu le numi altfel, sunt arătate în deplina lor înjosire, fără farmecul frazei care să le facă picante ».

Interesant că titlul sub care și publică Eminescu articolul este: « Comedia franceză și comedia rusească ». Prin aceasta el indică drumului creator al teatrului românesc, pentru a se putea elibera de influența negativă a ieftinei literaturi burgheze decadente importată din apus, o orientare spre realismul și ideile lurile sociale pe care le aducea cu sine teatrul clasic rus.

## SPECTACOLUL

Spectacolul jucat în prima reprezentare în ziua de Joi 21 Februarie, avea după cum anunță un afiș, următoarele

### PERSOANE

HARITON ZORKIDESCU, subprefect  
CUCOANA CATINCA, soția lui  
SOFIȚA, fiica lor  
BLEGOVICEANU, judecător de pace  
RADU STOIAN, căpitan de călărași

dl. I. PANU  
d-na DUMITREASCA  
d-ra A. POPESCU  
dl. PAUL  
dl. SEPEANU

<sup>1</sup> Laerțiu, cronicarul « Telegrafului », socotește neisbit eroul pentru că el « care urma să miște această mică populațiune prin intrige și învârtituri de spirit, n'a fost dotat cu nimic din ceea ce caracterizează pe astuțiosul personaj predestinat să înșele pe alți înșelători și care speculânduși în gros și în detaliu marfa, avea să triumfe contra semenilor săi, printr-o serie de acte de adresă, de țesături ingenioase, printr-o audacie calculată și printr-o conduită exterioară în armonie cu rolul ce și impusese » (a se vedea « Telegraful » din 14 Martie 1871).



ZAMFIRA, soția lui  
 ROMULUS FLAVIUS TERCILIAN, șeful poștei și telegrafului  
 ARTEMESCU, subcasier  
 FRANZ SCHVALBERG, medicul plăzii  
 MACHE SORCOVEANU } boernași din partea locului  
 SACHE MORCOVEANU }  
 IORGU SCORBURI, impiegat într'un minister  
 LEIBU AVRAMESCU  
 ANTONESCU, pomojnicul subprefecturii  
 DUMITRU, servitorul lui Scorburi  
 VASILE, hangiul  
 O ordonanță de călărași

d-ra T. MARINESCU  
 dl. I. CRISTESCU  
 dl. CHIRIȚESCU  
 dl. FREIVAL  
 dl. VASILESCU  
 dl. IULIAN  
 dl. M. PASCALY  
 dl. MATEESCU  
 dl. RACOVEANU  
 dl. P. IONESCU  
 dl. BUCENEANU  
 dl. DEMETRESCU

Vorbind despre spectacol, Cezar Bolliac arată că «rolurile sunt toate bine distribuite și piesa întreagă dela început și până la sfârșit a fost bine jucată». El subliniază «ansamblul și antrenamentul ce era pe scenă prin potrivirea relurilor atât de variate, și prin aceea mai ales că a isbutit săși învețe toți actorii bine rolurile. Toți actorii și actrițele și-au jucat bine rolurile de care se simțea pătruns fiecare în parte, spre a fi ansamblu minunat de bine».

Fondul valoros, căruia artiștii erau chemați săi dea viață, a hotărât o creștere calitativă a jocului lor, după cum se afirmă într'o cronică, de altfel defavorabilă autorului localizării: «actorii au jucat punânduși toată silința la îndeplinirea meseriei lor, încât se poate susține, vorbind de această piesă» că... «în actorii români s'au văzut atâtea reforme în bine, că nusi mai cunoști că sunt actori români».

Cronicile mărturisesc o foarte călduroasă primire a piesei de către public. Deși potrivit spectacolului, Laerțiu de pildă, recunoaște că replici din piesă «faceau să tremure sala sub tunetul aplauselor». «Teatrul a fost plin ca și în seara trecută...» consemnează «Trompetta». Atmosfera primei reprezentații este foarte sugestiv înregistrată în cronică «Ghimpeiului»:

«Reușita ei (a piesei — *Neta Red*) depinde în mare parte de numărul celor ce aplaudă și de aceea la prima reprezentație a «Revizorului General», făcând și noi o revizie cu ochii dela parter până la galerie, am constatat că acest număr nu lipsea. Credem de prisos să spunem toate exclamările măgulitoare ce s'auzeau ieșind din gurile unor juni inteligenți și instruiți... Acest refren ce se repeta de acești spectatori ori de câte ori zapciul umbla în vârful picioarelor ca să nu tulbure liniștea oaspetelui ce dormea în camera de-alături, oridecâte ori gângavul alegător din colegiul I, Sache Morcoveanu scotea câte un cuvânt forțat, cu multă artă trebuie să mărturisim pentru actor»... Cezar Bolliac mărturisește într'adevăr: «N'am râs într'o lună de zile cât m'a făcut să râd acest revizor într'o oră. Râd și acum când vorbesc de dânsul, îl am în față și nu mă pot debarasa de el».

Despre spectacolul dela Iași, Eminescu vorbește elogios, explicând cu multă pătrundere jocul isbutit al actorilor prin realismul caracterelor ce le aveau de înfățișat.

«Jocul actorilor a fost asemenea foarte îngrijit. Domnul Bălănescu mai cu seamă a jucat de minune — însă peste tot reprezentația a fost una din cele mai mari succese și nici putea fi altfel. *Parcă actorul nu simte când are să înfațoseze caractere adevărate și când imaginare? Într'un caracter adevărat el e ca acasă.* Judecătorul de pace, căpitanul de dorobanți, subcasierul și mai presus de toate subprefectul Zorkidescu, sunt oameni aveau luați de pe uliță și puși pe scenă... interpretarea D-nei Sarandi a fost netăgăduit bună, deși jocul dumisale a fost câteodată prea accentuat».

Nu avem date asupra jocului lui Mihail Pascaly în rolul pseudorevizorului. Însă singură prezența sa în acest rol este deosebit de semnificativă pentru istoria teatrului nostru. Se statornicise până acum ideea că Pascaly era exclusiv un actor de dramă, care nu juca comedie. Faptul că el interpretează pe Iorgu Scorburî răstoarnă această credință și înlesnește a vedea în Pascaly un actor complet, care continuă dela Costache Caragiale, nu numai latura patetică, romantic-revoluționară a acestuia, ci și, tot atât de puternică, latura satirică, social-critică. Prezența lui Pascaly în centrul unui atât de important moment al dezvoltării artei scenice românești pe linie satirică — cum este prima reprezentare a « Revizorului » — impune istoriografiei noastre teatrale reconsiderarea locului acordat acestui înaintaș.

De asemenea trebuie subliniat succesul, desprins din cronicile citate, al lui Ștefan Iulian și Mateescu, viitori creatori ai tipurilor caragealești. Fără îndoială contactul cu satira gogoliană i-a ajutat să-și perfecționeze mijloacele unei arte demascatoare a viciilor sociale, cu care vor excela în capodoperele satirice naționale ale marelui Ion Luca Caragiale.

## ANUL 1909

Vreme de 35 de ani « Revizorul » a fost ținut departe de publicul românesc. În ciuda îndemnurilor lui Eminescu, conducerea boierescă a Teatrului Național a instaurat un repertoriu tributار gusturilor stăpânitorilor zilei din care lipseau — cu rare excepții pozitive — marea literatură clasică, ca și operele valoroase ale dramaturgiei naționale.

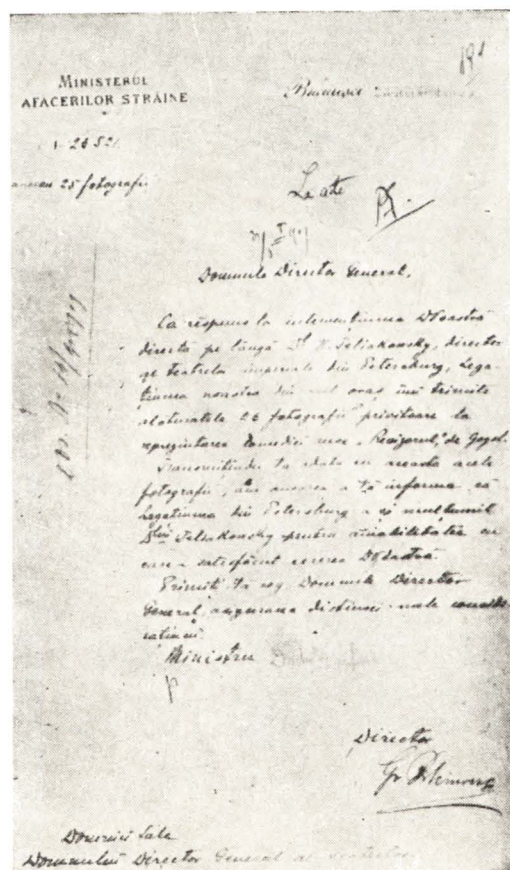
Totuși în timpul acesta, cultura rusă, operele marilor scriitori clasici realști ruși, pătrund din ce în ce mai mult în rândurile intelectualității românești înaintate, ajung chiar în cercuri mai largi, în massă. Procesul acesta se dezvoltă odată cu răspândirea din Rusia a ideilor marxismului și leninismului în sânul mișcării muncitorești din România, odată cu creșterea influenței ideilor democrat-revoluționare ruse în cercurile înaintate ale intelectualilor români. La Iași, ca și la București și chiar în Transilvania (vezi numărul festiv al revistei « Familia » închinat lui Gogol), scrierile autorilor ruși, traduse în românește și tipărite, se răspândesc și câștigă popularitate în rândurile publicului românesc. Apar primele tipărituri ale « Revizorului », de data aceasta fiind vorba de opera originală a lui N. Gogol (La Botoșani, în 1904, M. Wechsler tipărește prima traducere românească a « Revizorului », făcută după originalul rusesc).

Sub influența pătrunderii capodoperelor clasicilor ruși în cercurile tot mai largi ale societății românești, conducerea Teatrului Național, sub direcția lui Pompiliu Eliade, înscrie în sfârșit în 1908 « Revizorul » în repertoriul teatrului. Ca și în 1874, presa teatrală progresistă salută faptul ca pe un eveniment de seamă în redresarea Teatrului Național, semnificativ atât pentru justa orientare tematică a repertoriului pe care o implica, cât și pentru posibilitățile oferite actorilor de a desfășura o mai măiestrită artă de interpretare. « Viața Românească » — Iași, Octombrie 1909 — subliniază tocmai această semnificație a reprezentării « Revizorului ». Pana vehementă a lui N. D. Cocea combătea « lingusirea curentelor dominante într-o anumită vreme, când acele curente sunt dăunătoare artei, gustului public și chiar când acele curente se cheamă naționaliste. E imoral să joci pe scena Teatrului Național o piesă slabă, care depravează gustul estetic al poporului, când atâtea piese mari din repertoriul universal așteaptă să vadă

lumina primei noastre scene, și când din mănunchiul de actori, pe care îi are acest teatru, cei mai mulți, ca Soreanu, ca Brezeanu, ca Niculescu, ca D-na Ionescu, ca Belcot, etc. etc. — n'au putut să apară decât în roluri episodice sau n'au apărut de loc. Probabil însă că dl Director general al Teatrelor a înțeles și d-asa acest lucru; în zilele din urmă a dat prilej celor mai buni societari ai teatrului să interpreteze, într'un ansamblu perfect, comedia satirică a lui Gogol — « Revizorul ».

Spectacolul cu « Revizorul » — pentru prima oară autenticul « Revizor » pe scena națională — a fost pregătit cu o grijă rară urmărindu-se în de aproape realizarea stilului gogolian, printr'un studiu și o documentare cu totul surprinzătoare atunci, după cum dovedește mărturia unor documente inedite, pe care le publicăm acum.

Cu un an înainte de premieră, Teatrul Național din București cere ajutorul teatrului rus pentru justa valorificare a lui Gogol, fapt atestat de un document aflat la Arhivele Statului, pe care-l reproducem mai jos:



Adresa Ministerului Afacerilor Străine către  
Directorul General al teatrelor.

## MINISTERUL AFACERILOR STRĂINE

Nr. 23521

Anexă 25 fotografii

Buc. 23 Dec. 1908

Domnule Director General

Ca răspuns la intervențiunea d'astră directă pe lângă dl. V. Teliacowschy, directorul Teatrelor Imperiale din Petersburg, Legațiunea noastră din acel oraș îmi trimite alăturată 25 fotografii privitoare la reprezentarea comediei ruse « Revizorul » de N. Gogol.

Semnăt pentru Ministru: Duiliu Zamfirescu.

Documentul de mai sus aduce o contribuție nouă la istoricul relațiilor culturale româno-ruse, arătând cum oameni de teatru înaintați dela noi apreciau la vremea aceea nivelul înalt al artei teatrale ruse, dela care știau că au ce și însuși. Documentul mai este important și prin aceea că mărturisește un contact direct cu arta și cultura rusă, desmițind încă odată falsa teză a istoriografiei și criticii burgheze care susținea ideea unui contact indirect al culturii noastre cu cea rusă, stabilit prin intermediul occidentului. Fără îndoială că în acest gest — de comunicare cu cultura și teatrul rus — un rol de seamă trebuie să-l fi avut

pe lângă directorul teatrului, P. Eliade, și regisorul spectacolului, Paul Gusty.

Fotografiile care au ajuns la București (și care nu au putut fi descoperite cu excepția uneia singure pe care o reproducem), înfățișau scene din spectacolul « Revizorul » dela Teatrul Alexandrin din Petrograd. Cercetarea anuarului



acestui teatru din anii 1907—1908 (pe care nu l-am putut avea deocamdată la îndemână), ne va aduce date noi, asupra problemei. Ne aflăm în perioada reacțiunii stolîpiniste, când Gorki, Cehov și, în bună parte, chiar și Ostrovski erau cenzurați pe scena Teatrului Alexandrin, și în aceste condiții reprezentarea lui Gogol concentra atenția forțelor înaintate ale teatrului rus.

Studiul adâncit și preocuparea pentru o redare cât mai credincioasă a autenticului gogolian, reiese dintr-o scrisoare a actorului Petre Liciu, interpretul lui Hlestacov, unde din citatele folosite, se vede cum creatorul român al «Revizorului» cunoștea textele lui Gogol lămuritoare asupra operei sale, texte care la vremea aceea nu existau traduse și tipărite în românește.

La baza spectacolului a stat traducerea lui N. Dunăreanu, care s'a tipărit în același an cu spectacolul (1909) în Biblioteca Teatrului Național. Pe coperta volumului o mențiune scoate în relief tocmai faptul traducerii din rusește după originalul lui Gogol.

Este caracteristic cum cele două linii de a reacționa în fața «Revizorului», corespunzătoare exponenților celor două culturi, sunt prezente și în 1909, ca și



*Scenă din «Revizorul» în montarea Teatrului din Petrograd.*



în 1874. De această dată însă, reprezentanții culturii claselor dominante nu mai condamnă lucrarea sub ipocrita învinuire de a fi răspânditoare de viciu: fătărnica își alege acum un alt vestmânt. Toate ziarele, opozante sau guvernamentale, elogiază valoarea capodoperei, dar caută — într'un fel sau altul — să-i dilueze virulența satirică, să o facă fără obiect și mai ales inoperantă în actualitatea românească. Ne apare astăzi comică seriozitatea cu care voiau să-și convingă cititorii că năravurile biciuite de Gogol au dispărut și că, mai ales, ele nu au nici o corespondență în realitățile românești.



*A treia ediție a piesei lui Gogol în limba română.*

satirică și acum, și nu numai în Rusia, dar și în multe alte țări printre care e bine să numărăm și dulcea noastră țară. Cititorii noștri desigur că nu fac astăzi pentru întâia oară cunoștință cu specia aceasta de slujbași, lingușitori cu cei puternici, aroganți cu cei mici, deprinși să socotească slujba lor ca un fel de domeniu bun pentru toate exploatarea» (N. D. Cocea, «Viața Românească», Octombrie 1909).

Iar altă gazetă scria: «Piesa lui Gogol cuprinde multe adevăruri care nu sunt adevărate numai în Rusia» («Viitorul», 14 Octombrie, articol nesemnat).

Directia lui Pompiliu Eliad capătă o anumită lumină prin atitudinea sa de a valorifica conținutul «Revizorului»: P. Eliad «a montat cu atâta dragoste satira asta revoluționară și prin acțiunea și prin tendințele ei. Nimic într'adevăr nu e mai greu decât să ataci pe scena unui teatru subvenționat principalele temelii ale organizației de stat: magistratura și poliția. Gogol a îndrăznit să spuie răzând multe adevăruri crude acestor reprezentanți ai puterii publice; e meritul dlui Eliad că, disprețuind orice învinuire posibilă de idei subversive, a dat toată strălucirea necesară funcționarilor abuzivi mituiți, inculți și poltroni» (N. D. Cocea, art. citat).

Analizând piesa, criticii teatrali dovedesc înțelegerea ei, subliniind și fondul critic și rolul biciuitor pe care Gogol îl dă răsului:

«Moravurile din piesă au dispărut cu totul. Nu la noi, unde avem revizori școlari neîntrețuți, magistrați integri, primari de treabă, dar nici în Rusia nu cred să mai existe asemenea canalii și asemenea stupizi. Că au trăit însă pe vremuri nu mai încapă nici o îndoială. Azi viețuiesc numai... în piesa lui Gogol» (C. Rîuleț, «Voința Națională», 18 Octombrie 1909).

Dimpotrivă, reprezentanții înaintați ai opiniei publice, desmințind pretinsa inactualitate a «Revizorului», reliefașu tocmai acuta ei semnificație în realitatea românească.

«Comedia aceasta satirică a lui Gogol, deși scrisă pentru Rusia de acum aproape 100 de ani, își are valoarea ei



« Gogol prinde în această comedie nu numai ridicolul, ci și odiosul — și mai ales odiosul — corupțiunii administrative. Ridicolul merge adesea până la bufonerie; iar în ce privește bufoneria lui Gogol, în loc să provoace veselie, ea stârnește în fundul sufletului un fel de scârbă și mâhnire... Toate abuzurile administrative, mituirile, vinderea dreptății, furarea medicamentelor bolnavilor, bacșișurile, hatârurile, plocoanele, împrumuturile de bani din partea superiorilor, într'un cuvânt întreg cortegiul corupției administrative — a unei organizațiuni birocratice putrede și învechite în imoralitate, defilează înaintea noastră, ceea ce numai vesel nu poate fi » (Em. D. Fagure, în « Adevărul », 15 Octombrie 1909).

Presa discută locul lui Gogol în cadrul literaturii universale:

« Cu această sângerosă și nemuritoare satiră a venalității funcționarilor ruși de pe vremea țarului Nicolae I, cu acest « Revizor », Gogol a îmbrățișat o întreagă epocă a literaturii ruse și s'a ridicat la înălțimea de concepție a romancierilor, humoristilor, satiriștilor, nu ai veacului său, ci ai tuturor veacurilor viitoare, dând operei sale înfățișarea neclintită... a acelor adevăruri care fac clasicismul unei opere » (« Universul », 14 Octombrie 1909, semnat: A. A. D. Alexandrescu-Dorna).



Scenă din « Revizorul » în interpretarea artiștilor N. Grigorescu și Al. Mihailescu.

Distribuția, reconstituită de pe afișul dela premieră — (Luni 12 Octombrie 1909) — a fost de « zile mari », cuprinzând « aproape întreaga prețioasă trupă de comedie a Naționalului »:

[illegible]

dl. I. BREZEANU  
dl. M. CIUCURESCU  
dl. IR. BĂRBULESCU  
dl. S. ACHILLE  
dl. GR. MĂRCULESCU  
dl. A. BARBELIAN  
dl. C. BELCOT  
dl. N. GRIGORESCU  
dl. A. MIHALESCU  
dl. P. LICIU  
dl. C. DUȚULESCU  
dl. P. IANCOVESCU

« Alegând pe dl. Brezeanu pentru rolul Primarului », continuă N. D. Cocea — « s'a făcut o alegere bună. Dl. Brezeanu a fost un primar ideal. Slugarnic și nemilos, grav și caraghios. Îndrăzneț și las, dl. Brezeanu a știut să ne prezinte aspectele esențiale ale funcționarului încovoiat înaintea celor mari și arogant cu cei slabi ».

Caracterizând mijloacele folosite de I. Brezeanu în rolul primarului, cronicarul «Adevărului» nota:

« Dl. Brezeanu a știut să evite în mod fericit monotonia, așezând în primul plan, cu toată amploarea necesară, un tip, care-i face mare cinste și pe care l-a împodobit cu acel humor sec, posac, a cărui taină o stăpânește în chip



magistral. E o creațiune unitară, armonică în care naturaletă și fantezia realizează o minunată economie a întregului».

«Relevând jocul extrem de interesant» al lui P. Liciu, care în Hlestacov a realizat «o nouă și strălucită creație», alt cronicar sublinia: «în special a produs o deosebită impresie arta înaltă cu care distinsul artist a redat scena beției din actul al III-lea». Creația lui Liciu reaprinde însă discuția — începută în 1874 — în jurul psihologiei falsului revizor. În «Adevărul», Em. D. Fagure îi reproșează lui Liciu faptul că nu a apăsut asupra laturii de escroc a lui Hlestacov: «Dar unde începem să nu-l mai înțelegem e când, în desfășurarea personalității acestui escroc de ocaziune *disa se închide într'un fel de ingenuitate* (sublinierea lui P. Liciu) care vrea să facă pe spectator să creadă că personagiul acesta, care se pune să escrocheze rând pe rând pe toți slujbașii, *nu-și dă seama nici că săvârșește o escrocherie* și nici că acei slujbași înțeleg să-l mituiască. O asemenea interpretare este direct opusă caracterului rolului care prezintă pe acest fals revizor ca un tip, nu numai cât se poate de puțin naiv, dar *evident fârsor*, care îndată ce i se prezintă ocazia unește farsa cu escrocheria trecând drept revizor și lăsând pe slujbași să-l mituiască». Într-o scrisoare publicată în ziarul «Minerva» din 20 Octombrie 1909, Petre Liciu, sprijinindu-se pe textul de Gogol, răstoarnă aceste argumente:

«Hlestacov, om tânăr de 23 de ani, subțire și de aparență neînsemnată, cam prost. Capul lui nu-i prea încărcat de cunoștințe. Nu face parte din acei oameni pe care-i numesc prin cancelarii, omul slujbei. *Vorbește și lucrează fără să cugete*. Ii este peste putință să stăruiască mai multă vreme asupra aceleiași idei. Vorbește în fraze întretăiate și cuvinte veșnic îi ies din gură pe neașteptate: *cu cât artistul care joacă acest rol va pune în el mai multă naivitate și nevinovăție, cu atât se va achita mai bine de sarcina lui*» (Citat din Gogol în traducerea lui Petre Liciu). «Prin urniare, punând în față textul lui Gogol» — scrie în continuare Liciu — «și cuvintele dlui Fagure, reese că deoarece eu am făcut din Hlestacov un naiv, după eminentul critic al «Adevărului», am fost în complectă contradicție cu adevăratul caracter al rolului, iar după Gogol, autorul piesei, m'am achitat cu atât mai bine de sarcina mea. Deoarece eu socotesc încă, că tot mai bine a știut bietul Gogol decât eminentul Domn Fagure, care este adevăratul caracter al personagiilor sale, rămân tot la vechea mea concepție și mulțumesc eminentului critic al «Adevărului» pentru lauda ce mi-o aduce cu atâta finețe deși fără voe».

Intervenind în discuție, N. D. Cocea restabilește dreapta judecată în folosul interpretului:

«În rolul greu al «Revizorului» dl. Liciu a dovedit inteligența și marea putere de compunere, pe care e stăpân. Dl. Liciu nu e cerace se numește în teatru «un temperament». Dăsa nu se lasă furat de emoțiunea artistică, ci dimpotrivă calculează, prevede, își conduce nervii numai prin raționament. Capabil să conceapă un rol în integritatea lui, ne dă personagii care nu se desmint un singur moment în desfășurarea piesei. Nimic nu e lăsat la voia întâmplării sau a inspirației. Totul e studiat și subordonat caracterului așa cum a fost conceput.

Dl. Emil Fagure dela Adevărul i-a imputat că a făcut din rolul Revizorului mai mult un prost, decât un pișicher care exploatează o situație. Credem că dl. Fagure s'a înșelat de data asta. Din nimic nu reese că Gogol a vrut să facă din chipul Revizorului un fel de aventurier sau un om inteligent care profită de prostia omenească. Dimpotrivă, cel care-și dă seama de situația reală e servitorul Revizorului, iar nu acesta.

Dacă s'ar putea aduce vreo învinuire domnului Liciu e numai în ce privește excesul de studiu, de compunere. Vrând să nuanțeze prea mult, de multe



ori încarcă rolul cu amănunte cel puțin inutile pentru înțelegerea deplină a caracterului. Cum alții păcătuiesc prin lipsă, dăsa păcătuiește prin belșug ».

Toți cronicarii sunt de acord în elogiarea nivelului de comedie înaltă pe care l-a atins ansamblul Naționalului, condus de regia pricepută a lui Paul Gusty:

« Cu o deosebită plăcere am constatat încă odată ce minunat ansamblu de comedie avem la Teatrul Național, văzând cortegiul de tipuri episodice: pe dl. Niculescu în judecătorul birocrat, plin de frică în fața închipuitului reprezentant al stăpânirii, pe dl. Achile în timidul revizor școlar, pe Dl. Belcot în licheaua directorială dela poștă, pe d-na Ciucurescu în silueta pitorească a femeii protestătoare, pe dl. Constantinescu particularmente reușit în negustorul exploatat de administrația venală, pe D-nii Mihalescu și Grigorescu în cele două javre Bobcinski și Dobcinski, pe dl. Barbelian reușit în Directorul Azilului, pe dl. Constantiniu în jandarmul tâmpit de oarba disciplină.

Punerea în scenă, făcută de dl. P. Gusty a contribuit să amintească publicului că ansamblul de comedie al Teatrului Național nu a murit, încă, cu toată bunăvoința ce s'a pus și se pune în această direcție ». (« Adevărul », articolul citat).

Se relevă grija cu care a fost executată grima: « excelentul artist Machauer a completat personagiile mute cu excelente măști foarte elocvente pentru arta sa ».

Singurul rol asupra căruia se fac unele rezerve este acela al lui Osip, interpretat de C. Dușulescu, interpretare caracterizată de cronicari drept « corectă », « conștiincioasă » etc. « Adevărul » vede aici « lipsa unui alt talent de care Teatrul Național nu știe să se folosească îndeajuns: a dlui Soreanu, care ne-ar fi dat desigur un mic cap de operă în acest servitor pișicher și filosof ».



Studierea primelor reprezentații -- la care invită fișele de față -- cată să contribuie la o înțelegere mai cuprinzătoare a rolului însemnat avut de ideile sociale înaintate ale marii literaturi clasice ruse a veacului trecut, în dezvoltarea dramaturgiei și artei actoricești naționale, luminând mai cu seamă linia satirică a acestora.

Pilda lui Gogol — pe care o oferea contemporanilor săi slujitori ai artei, un Eminescu — va rodi în opera lui Caragiale, după cum pilda marilor actori înaintași, maeștri ai artei satirice — ca St. Iulian, I. Brezeanu, P. Liciu și ceilalți primi interpreți ai « Revizorului » — a rodit în moștenirea artistică ridicată pe o treaptă superioară de interpretii de azi ai nemuritoarei comedii a lui N. Gogol.



# MUZICĂ



# CARACTERUL DE MASSĂ AL VIEȚII ȘI CREAȚIEI MUZICALE DUPĂ 23 AUGUST \*

de ANDREI TUDOR



Caracteristica vieții muzicale din Republica noastră populară constă în faptul că muzica tinde să devină, din ce în ce mai mult, un fenomen de masă.

Atât numărul și varietatea manifestărilor muzicale cât și trăisăturile cele mai proeminente ale creației — legată de viața bogată și fremătătoare din țara noastră — arată că viața muzicală se desfășoară pe planuri tot mai largi, cuprinzând un cerc mereu mai mare de ascultători și răspunzând cerințelor lor artistice în continuă creștere. Asistăm astăzi la o amplă desfășurare de forțe artistice, care se afirmă în numeroasele spectacole, concerte și recitaluri de pe tot cuprinsul țării — în orașe, în centrele muncitorești, în satele cele mai îndepărtate.

Astfel, în noile condiții create prin grija Guvernului și a Partidului Muncitoresc Român, prin străduințele artiștilor și compozitorilor, prin adeziunea plină de avânt a masselor tot mai mari de ascultători — arta muzicală își dobândește din plin funcția ei socială, rolul ei educativ.

Până la 23 August, viața muzicală a țării se mărginea la manifestările din capitală și din alte două-trei orașe din provincie, manifestări reduse și acelea prin destinația lor destul de limitată.

Teatrul de operă, aflat tot timpul în concesiune particulară, își găsește orientarea în interesele întreprinzătorilor și nu în necesitățile culturale ale poporului. Nu întâmplător creația românească de operă n'a înregistrat succese durabile, care să fi rămas în repertoriul permanent și să câștige mereu noi contingente de ascultători. În condițiile istorice din țara noastră, opera — cel mai sintetic și mai popular dintre genurile muzicale — a fost multă vreme destinată publicului restrâns al clasei conducătoare și îndrumată de gustul și preferințele acesteia. Astfel, teatrul de operă nu și-a putut îndeplini cu adevărat funcția sa socială de a contribui în mod real la lărgirea cercului de auditori.

În Rusia — și în toate țările de mare cultură muzicală — opera a fost o « tribună revoluționară » a poporului. Inspirată din istoria și mitologia poporului rus, bazate pe creația muzicală populară a popoarelor Rusiei, operele lui Glinka, Dargomîjski, Borodin, Ceaikovski, Rimski-Korsakov și Mussorgski au constituit mijlocul cel mai puternic de răspândire a muzicii în mase, solul rodnic din care a crescut și s'a hrănit aproape întreg simfonismul rusesc. Nu este o întâmplare faptul că — începând din primele decade ale veacului trecut — afirmarea

\* Comunicare făcută în ședința din 22 Mai 1953 a Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R.



națională a popoarelor s'a oglindit pe plan muzical în crearea operelor naționale și în valorificarea cântecului popular în țările din întreaga Europă.

La noi, înființarea târzie a unui teatru de operă, caracterul lui cosmopolit și limitarea la publicul « înaltei societăți », superficială și înfeudată modelor apusului, au produs o întârziere de care ne resimțim și astăzi. De aceea, la noi, în răspândirea gustului pentru muzică și în educarea muzicală a masselor, au avut un rol mult mai important și mai efectiv muzica de scenă, ariile și cântecurile din spectacolul teatral. Acestea au fost mai populare decât spectacolul de operă, unde limba românească și cântecul nostru popular apar foarte târziu, abia la sfârșitul secolului trecut.

Aceleași trăsături le prezintă și concertele simfonice. Intemeiate din intenția nobilă și generoasă a lui Eduard Wachmann de a face cunoscută muzica clasicilor, concertele simfonice nu s'au putut desvolta — așa cum era firesc și cum s'a întâmplat pretutindeni — pe temelia unei opere naționale, pe clientela formată în teatrul de operă. Frecventate de un public restrâns din clasele avute, mai mult snob decât cultivat, și având prețuri foarte ridicate, nici concertele simfonice n'au contribuit în măsura necesară la difuzarea largă a muzicii în masse. Din acest punct de vedere, uverturile lui Rossini, Donizetti și Bellini, « Serenada » de Schubert executată la fligorn, potpuriurile naționale sau valsurile, marșurile și galopurile lui Ivanovici, Alexandrescu sau Mărgăritescu — executate în grădinile publice de către fanfarele militare continuatoare ale muzicilor înființate de Ruși, pe lângă « staburile » militare — au adus o contribuție mai importantă la răspândirea muzicii în masse, la formarea gustului pentru muzică, decât multe dintre vechile concerte simfonice. Impotriva indifferenței oficiale și a mondenității auditoriului din « înalta societate », perseverența și sacrificiile personale ale lui Ed. Wachmann și D. Dinicu — asemeni luptei lui Gh. Ștefănescu pentru făurirea teatrului românesc de operă — au dus totuși la unele rezultate și au putut da stabilitate concertelor simfonice din țara noastră.

Dar și aici, ca și în operă, lucrările românești își făceau cu greu un loc în programele simfonicilor. În primii 30 de ani de activitate a « Filarmonicii », compozițiile românești constituie o raritate în programe. Chiar și mai târziu — și aceasta a fost în general situația până în 1944 — creația simfonică națională avea un loc de cenușăreasă în programele concertelor. În simfonicile, în care și găseau imediat loc toate lucrările străine, formaliste — proaspăt lansate la Paris, Viena sau Berlin — piesele compozitorilor români erau foarte rar programate. Unele lucrări românești erau cântate la noi în primă audiție, abia după ce căpătaseră consacrarea străinătății sau dacă reținuseră cumva atenția vreunui dirijor străin. Nu erau rare nici cazuri, ca acelea ale lui Nona Otescu, Alexis Catargi sau Alfonso Castaldi, care, pentru a-și executa lucrările, trebuiau să-și plătească orchestra. Pe o petiție din 1908 a compozitorului Castaldi, prin care cerea Orchestrei Ministerului Instrucțiunii să-și execute lucrările, o rezoluție a lui Haret — « Putem renunța la jumătate din partea Ministerului, dar nu mai mult » — arăta limita sacrificiilor, pe care înțelegea să le facă statul pentru muzica românească.

Nici mai târziu, mai aproape de zilele noastre, situația n'a fost mult mai favorabilă dezvoltării muzicii originale. Au rămas de tristă memorie faimoasele « concerte de muzică românească », organizate cu multe greutăți și sacrificii de către « Societatea Compozitorilor Români ». Ele aveau loc, invariabil, la sfârșitul stagiunii, când publicul obișnuit al concertelor se refugia, de caniculă, în vilegiatură. Lucrările executate atunci în primă audiție erau de obicei și în ultimă.

Dirijate de înșiși compozitorii sau de tinerii dirijori, care, în sfârșit, aveau prilejul să pună mâna pe baghetă, aceste concerte în fața unor săli aproape goale ilustrau indiferența oficială față de arta noastră muzicală și căpătau, cum spune poetul, « măreție de simbol ».

Dacă mai adăugăm că arareori putea să răsbească și un interpret român pe estrada inundată de artiștii străini, aduși de impresarii dornici de îmbogățire rapidă și preferați de un public snob și cosmopolit — am completat peisajul trist al vieții muzicale dinainte vreme.

Lipsa de legătură a vieții muzicale cu necesitățile artistice, cu întreaga viață a poporului, a imprimat trăsături asemănătoare și creației muzicale.

Datorită faptului că scena teatrului de operă a fost deținută, în aproape toată a doua jumătate a secolului trecut, numai de trupele străine, și cum un teatru românesc de operă, permanent, a fost înființat abia în 1920, compozitorii au avut rareori prilejul de a aborda acest gen. Deși au fost unele lucrări meritorii, creația de operă din toată această perioadă cuprinde puține lucrări demne de semnalat.

Creația simfonică nici ea nu s'a putut desvolta în condiții favorabile, pe o cale sănătoasă și rodnică, decât în măsura în care a fost legată de creația artistică a poporului, în măsura în care i se adresa acestuia și nu publicului restrâns și cosmopolit al protipendadei.

Dacă totuși istoria muzicii noastre consemnează unele succese, care marchează un progres al muzicii simfonice, aceasta nu se datorează îndrumării și încurajării oficiale. Cu modestie, cu sacrificii personale, câțiva artiști, iubitori ai poporului lor și conștienți de adevărata lor misiune, au avut, prin creația și activitatea lor, un rol de seamă în propășirea artei noastre muzicale.

După cum Gavril Muzicescu și D. G. Kiriac au arătat drumul de dezvoltare a muzicii corale, întemeindu-se pe folklorul nostru muzical, tot astfel și George Enescu a deschis, în același sens, calea spre simfonismul românesc. Exemplul lui Enescu, învățăturile lui D. G. Kiriac, care a inspirat unei întregi generații de compozitori dragostea pentru cântecul nostru popular, sau activitatea didactică a lui Castaldi, care a predat elevilor săi învățăturile marilor clasici, n'au rămas fără urmări pentru muzica noastră.

Și, astfel, împotriva modei venite din apus și cu toată indiferența oficială mulți compozitori s'au îndreptat spre izvoarele înviorătoare ale cântecului popular. Dela Mihail Jora, M. G. Andricu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi sau Stan Golestan și până la Th. Rogalschi, Paul Constantinescu sau Ion Dumitrescu, creația simfonică este marcată de aceste tendințe.

Dar și în acest sens, elementul folcloric nu dădea totdeauna creației un caracter popular. Influența muzicii burgheze decadente trăda adesea, sau nu puneă în adevărata lumină valoarea și conținutul cântecului popular. Alteori, pentru unii compozitori, în căutarea originalului și a exoticii, folklorul devenea un scop în sine. Fără a merge spre profunzimile conținutului și valorilor expresive ale cântecului popular, unii compozitori considerau o melodie cu atât mai autentică și mai tipică, cu cât ea era mai rară, mai ciudată și mai proprie unei armonizări și orchestrări originale. Deși bazată pe cântecul popular, o asemenea creație nu era legată de viața poporului și nu-i era adresată lui.

Nu mai amintim de lucrările strict formaliste, abstracte, lipsite de cel mai elementar sâmbure melodic, dar considerate « revoluționare » numai prin originalitatea lor căutată, prin negarea tradiției clasice. Asemenea lucrări erau

doar manifestări ale ideologiei burgheze decadente și nu marceau nicidecum un conținut nou, revoluționar, exprimat într-o formă nouă, accesibilă maselor.

De altfel lipsa de legătură a creației cu masele de ascultători reiese limpede și din faptul că foarte puțini compozitori au cultivat cântecul, muzica corală, care, într'adevăr, se adresa unui cerc mai larg de ascultători, atât prin accesibilitatea muzicii vocale, în genere, cât și prin mijloacele mai mari de difuzare a acestui gen de muzică.

Astfel, prin toate aceste trăsături, atât creația, cât și viața muzicală dinainte vreme se desfășura pe un plan limitat, fără o legătură profundă și organică cu viața, cu nevoile și aspirațiile poporului.



Odată cu eliberarea poporului nostru de către glorioasele Armate Sovietice, crearea unor noi condiții de viață, descătușarea forțelor creatoare ale maselor populare au deschis un nou orizont și artei noastre muzicale.

Chiar din primele zile ale anului 1945, odată cu primele concerte ale artiștilor sovietici veniți în țară și cu primele spectacole date de ansamblurile sovietice de dansuri și cântece populare, atât publicul cât și artiștii noștri au avut revelația unei arte noi, puternice și pline de viață, adânc ancorate — atât prin inspirație cât și prin destinația ei — în masele populare.

Concertele unor artiști ca Oistrakh, Oborin, Kruglikova, Barsova, Pantofel, Necoșkaia, Safran etc., indicau — prin alcătuirea bogată a programelor, prin înalta lor ținută artistică — orientarea generală a muzicii sovietice, predominanța rolului social al muzicii. Aceste manifestări demonstau cu strălucire că, în Uniunea Sovietică, muzica, asemenea celorlalte bunuri, este pusă în slujba poporului, că arta este un fenomen de masă.

Artiștii și compozitorii noștri au înțeles semnificația adâncă a artei muzicale sovietice, sensul social al adevăratei arte. Urmând înaltul exemplu al artiștilor sovietici, îndrumați de Partid și de Guvern, artiștii noștri s'au angajat cu hotărâre în lupta pentru o artă a poporului.

În condițiile create în regimul nostru de democrație populară, muzica asemenea celorlalte arte, devine din ce în ce mai mult un bun al maselor de oameni ai muncii. Dela 1944 și până astăzi, viața muzicală dovedește o creștere neobișnuită a interesului pentru muzică, o răspândire tot mai largă a acestei arte. Viața muzicală nu se mai reduce, ca înainte vreme, la câteva concerte destinate unui grup restrâns de ascultători, ci îmbrățișează masele, în miile de manifestări care au loc pe tot cuprinsul țării. În locul vechiului public, s'a născut un nou auditoriu, în plină creștere, de oameni ai muncii.

Spectacolele și concertele, mult mai numeroase decât înainte, sunt foarte frecventate. Opera, neîncăpătoare, a fost înlocuită cu noul Teatru Muzical, cu o capacitate sporită și prevăzut cu toate mijloacele tehnicii teatrale moderne. Concertele simfonice sunt repetate astăzi, cu același program, de câte două-trei ori. Pe lângă concertele obișnuite, orchestrele simfonice dau concerte numeroase în fabrici, în uzine. Comitetul de Radio este solicitat prin mii de scrisori ale muncitorilor, conținând cereri și sugestii de programe muzicale.

De unde până în 1944 nu existau decât patru orchestre simfonice în întreaga țară, astăzi, numai în București, funcționează cinci orchestre simfonice — « Filarmonica », « Orchestra Comitetului de Radio », « Orchestra de Studio a Comitetului de Radio », « Orchestra Comitetului de Cinematografie » și

«Orchestra simfonică a Sfatului Popular» — pe lângă Orchestra Operei de Stat, a Operei de Stat și Orchestra simfonică «C.C.S.»

În restul țării au o activitate regulată orchestrele simfonice de stat sau subvenționate de stat, din orașele Iași, Craiova, Sibiu, Orașul Stalin, Timișoara, Târgu-Mureș, Reșița, Oradea, Satu-Mare, Arad etc. — unde concertează, în afară de elementele artistice locale, dirijorii și soliștii din București, precum și artiștii străini veniți în turneu.

Spre deosebire de situația dinainte, când, în București, existau doar două ansambluri corale mari «Carmen» și «Cântarea României», astăzi, numai în Capitală, funcționează corurile «Filarmonica de Stat», «Corul Comitetului de Radio», «Ansamblul Giulești-C.F.R.», «Ansamblul M.A.I.», «Ansamblul C.C.S.», «Ansamblul M.F.A.», pe lângă numeroasele coruri sindicale din diferitele întreprinderi.

În ampla acțiune de ridicare a nivelului cultural al oamenilor muncii, activitatea desfășurată de Consiliul Central al Sindicatelor, încă din primele zile ale înființării lui, a avut o deosebită importanță. Urmând exemplul sovietic, Consiliul Central al Sindicatelor a inițiat înființarea corurilor și ansamblurilor de artiști-amatori, în numeroase fabrici și uzine din întreaga țară. Pentru o cât mai bună pregătire a acestor formații, au fost organizate cursuri de dirijori de cor. Pentru stimularea activității echipelor și pentru ridicarea nivelului lor artistic au fost instituite concursurile anuale pe țară, în care, de la an la an, corurile sindicale arată creșterea lor calitativă și numerică.

Datorită acestei acțiuni, astăzi există în țara noastră peste 2000 de coruri sindicale, care concertează în fabrici și uzine, în ateneele populare. De asemenea, sub îndrumarea «Așezămintelor Culturale», corurile țărănești care funcționează în căminele culturale se află în continuă creștere.

În total există astăzi în țară peste 14.000 de formații artistice de amatori ale sindicatelor sau ale căminelor culturale. La ultimul concurs de coruri pe țară, în Mai 1953, au participat 1400 de coruri, față de 450 coruri, care au luat parte la concursul din Mai 1948.

Un alt aspect în tabloul vieții muzicale din țara noastră îl prezintă activitatea «Institutului de Folklor» din București și a filialei sale din Cluj. Institutul de Folklor nu se mai rezumă la activitatea de culegere și cercetare a cântecului popular din diferitele regiuni ale țării — așa cum făcuse în trecut «Arhiva de Folklor» — ci are și un rol activ în îndrumarea și educarea orchestrelor de instrumente populare, înființate în ultimii ani, în câteva orașe din țară. Astfel, în viața noastră muzicală, orchestra de instrumente populare «Barbu Lăutarul» din București și alte orchestre similare, contribuie la valorificarea folklorului nostru și, totodată, la educarea și ridicarea nivelului muzical al masselor.

Prin îmbunătățirea și înmulțirea instituțiilor de învățământ muzical sunt pregătite cadrele de muzicieni, cântăreți, instrumentiști etc., atât de necesare față de nevoile crescânde ale vieții muzicale.

Însăși condiția artistului este astăzi alta. Operele compozitorilor noștri sunt larg răspândite în mase. Interpreții și-au câștigat un loc de frunte în viața artistică a țării și se bucură de prețuirea, de dragostea masselor de oameni ai muncii.

Spre deosebire de vremurile în care lucrările compozitorilor noștri abia își aflau un loc în programele concertelor sau în care ei trebuiau să plătească pentru a fi cântați, astăzi ei au la dispoziție toate posibilitățile pentru a lucra și a se afirma pe tărâmul creației. Fondul muzical acordă avansuri asupra lucră-



rilor comandate; casele de creație oferă artiștilor cele mai bune condiții pentru a lucra în liniște; lucrările compozitorilor sunt tipărite de Editura de Stat și executate de Orchestrele de Stat, de corurile cele mai bune și de soliștii cei mai de seamă. Premiile de Stat, anuale, consacră activitatea concertistică a soliștilor și cele mai isbutite lucrări ale compozitorilor, arătând, astfel, înalta prețuire de care se bucură arta în R.P.R. Pentru meritele lor în dezvoltarea muzicii românești, cei mai de seamă compozitori și interpreți sunt distinși cu titluri de artiști ai poporului, artiști sau maeștri emeriți ai artei din R.P.R. — titluri de cinste care încununează o rodnică activitate artistică în slujba poporului.

Toate aceste realizări au creat condițiile materiale, neîntâlnite încă în istoria muzicii noastre, pentru dezvoltarea și înflorirea vieții muzicale, pentru desfășurarea bogată a forțelor creatoare ale poporului. Aceste condiții, create cu sprijinul și ajutorul Guvernului și al Partidului Muncitoresc Român, ilustrează poziția Partidului față de cultură, așa cum a fost precizată de tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej: « Prețuind și iubind știința și arta, iubim și respectăm pe intelectualii care își înțeleg menirea. Aceasta este atitudinea organică, nu conjuncturală, a democrației, a mișcării muncitorești față de cultură ».

Așezată pe asemenea baze largi, creația muzicală se dezvoltă neîncetat prin legătura ei organică cu cercul tot mai larg de ascultători, prin creșterea necesităților de repertoriu ale numeroaselor formațiuni simfonice, corale etc.

Legându-și preocupările și obiectivele creatoare de năzuințele poporului, de istoria de luptă împotriva asupririi, de creația lui muzicală — compozitorii au pășit pe un drum nou, căutând ca, prin lucrările lor, să răspundă cerințelor artistice și necesităților culturale ale oamenilor muncii.

Dar, pe această cale nouă, a fost necesar un efort, o luptă continuă împotriva influențelor artei burgheze decadente, împotriva cosmopolitismului, care minând încrederea artistului în propriile sale forțe și în forța creatoare a poporului, constituia o frână în dezvoltarea muzicii românești.

În raportul citit la « Congresul Intelectualilor din R.P.R., pentru pace și cultură », din 1949, făcând un apel la artiști să contribuie activ la desfășurarea revoluției culturale, tov. I. Chișinevschi arăta că fiecărui artist cinstit și sincer legat de popor « îi revine sarcina de a lua poziție intransigentă față de manifestările ideologiei burgheze decadente în cultura noastră, de a lichida rămășițele acestei ideologii în gândirea și activitatea sa proprie, de a-și pune întreaga capacitate, întreaga putere de creație în slujba poporului, în slujba construirii socialismului, în slujba păcii și culturii ».

În primii ani după eliberare, intențiile cinstitute și sincere ale compozitorilor de a scrie o muzică nouă, care să se adreseze poporului, n'au căpătat o realizare corespunzătoare. A fost o perioadă de căutare, de încercări. Lipsa de legătură cu viața muncitorilor, cu aspectele ei frământate și turburătoare, formația lor muzicală, frecventarea îndelungată a muzicii « moderne » apusene, au constituit puternice frâne în avântul lor creator.

Pentru lichidarea acestei confuzii ideologice și în aflarea unui drum creator, nou și sănătos, îndrumările continue ale Partidului au constituit un ajutor prețios pentru eliberarea creației muzicale de racila formalismului.

În deosebi, apariția Hotărîrii C.C. al P.C.U.S. despre opera « Marea Prietenie » de V. Muradelli, din Februarie 1948, și Raportul lui A. A. Jdanov privitor la problemele muzicii au marcat un punct crucial în dezvoltarea creației noastre muzicale.

Aceste documente de partid au avut o influență hotărâtoare în rezolvarea problemelor ideologice ale muzicii, indicând drumul de dezvoltare pentru orice muzică națională. Demonstrând că dezvoltarea artei muzicale se poate realiza numai prin strânsa legătură a compozitorilor cu viața și creația artistică a poporului, Hotărîrea sublinia importanța melodiei, factor primordial în muzică. Criticând tendințele formaliste și cosmopolite ale unora dintre compozitori, Hotărîrea atrăgea atenția asupra valorii creației muzicale populare, izvor nesecat de inspirație, pentru crearea unei muzici realiste, naționale în formă, socialistă prin conținut. Subliniind caracterul antipopular al formalismului — manifestare tipică a individualismului burghez — A. A. Jdanov, arată în Raportul ținut la Consfătuirea Compozitorilor Sovietici, care a avut loc la C.C. al P.C.U.S., în Februarie 1948, că formalismul se manifestă în disprețul pentru melodie, în exagerarea unilaterală a elementelor constitutive ale muzicii — ritm, armonie, timbru — în « îngrămădirea haotică de sunete ». În același sens, subliniindu-se rolul social al muzicii, Hotărîrea învăța pe compozitori să nu se limiteze la « preferința unilaterală pentru formele complexe ale muzicii simfonice fără text » și îi îndemna să abordeze și alte genuri — ca opera, cantata, oratoriul, muzica cu program, romanța etc. — mai accesibile publicului larg de oameni ai muncii. În sfârșit, în această strălucită precizare a poziției esteticii marxist-leniniste, se arată importanța tradiției marilor clasici, a muzicii lor, care « se caracterizează printr'un înalt nivel ideologic, bazat pe recunoașterea izvoarelor muzicii clasice în creația popoarelor, prin respectul și dragostea profundă față de popor, față de muzica și cântul său ».

Fixând astfel trăsăturile esențiale ale muzicii realiste, naționale în formă și socialiste în conținut, aceste documente au constituit un puternic sprijin pentru compozitorii noștri, în efortul lor de a crea o muzică a zilelor noastre, o muzică pusă cu adevărat în slujba poporului.

Astfel, creația din ultimii ani a început din ce în ce mai mult să prezinte acele trăsături care, răspunzând cerințelor artistice ale poporului, dau artei muzicale din țara noastră — și sub acest aspect — un caracter de masă.

Înnoirea creației muzicale s'a realizat, astfel, în primul rând, prin tematica nouă, legată de realitatea bogată a vieții din R.P.R.

Apropierea compozitorilor de viața oamenilor muncii, de aspirațiile și lupta lor pentru cucerirea libertăților democratice și pentru construirea socialismului, cunoașterea profundă a evenimentelor istorice din trecutul poporului nostru, le-a inspirat o variată și bogată tematică.

Legată de însăși dezvoltarea țării, creația compozitorilor oglindește cele mai de seamă evenimente din viața poporului. Pătrunși de sentimentul adânc al mărețelor transformări din țara noastră, ei au realizat, în lucrările lor, o istorie vie, emoționantă, a ultimilor ani, cu toate momentele înălțătoare, cu înfăptuirile și năzuințele ce însuflețesc pe oamenii muncii în lupta lor necurmată.

Oglindind viața masei, muzica răspunde, prin însăși această tematică, cerințelor ei, și capătă astfel caracterul de masă.

Dela primele șantiere de construcție ale brigăzilor tineretului și până la mărețele construcții ale socialismului, toate etapele uriașei munci creatoare desfășurate la noi au fost reflectate în muzică.

Suita simfonică « Ogoare noi în lunca Prutului » de Sergiu Natra, « Simfonia reconstrucției » de Alfred Mendelsohn sau cântecul « Hei rup » de Mauriciu Vescan au cântat primele înfăptuiri și elanul în muncă al brigăzilor tineretului.

retului la Bumbești-Livezeni, în lunca Prutului sau la Salva-Vișău. Construirea hidrocentralei dela Bicz și lucrările de electrificare a țării au constituit sursa de inspirație a cantatelor pentru cor și orchestră « Mai multă lumină » de Sabin Drăgoi sau « Cântecul Bistriței » de Lucian Teodosiu; acțiunea pentru transformarea socialistă a agriculturii și viața nouă a țăranilor muncitori a fost cântată în « Uvertura festivă » și « Simfonia » de N. Bucliu, în suitele simfonice de M. Andricu și Sabin Drăgoi sau în Rapsodiile de Marțian Negrea și Zeno Vancea.

Dar compozitorii știu că toate aceste înfăptuiri ale clasei muncitoare se datoresc Partidului ei. Angajați ferm pe această poziție de luptă, pătrunși de spiritul partinic în arta lor, ei au răspuns cu însuflețire la marea sărbătoare a poporului nostru — aniversarea a 30 de ani dela întemeierea Partidului clasei muncitoare din țara noastră. Sărbătorită de întreg poporul, ziua Partidului a fost cântată și de compozitori în numeroase creații. Tabloul simfonic « Tovarășei căzută în ilegalitate » de Sabin Drăgoi, cantata « Balada lui Gheorghe Doja » de Const. Palade, poemul simfonic « Prăbușirea Doftanei » de A. Mendelsohn sau « Steagul Partidului » de Matei Socor, « Mare bucurie'n țară » de Ion Chirescu și multe alte cântece au arătat recunoștința și atașamentul compozitorilor pentru Partidul și eroii clasei muncitoare.

În trecutul sbuciumat al poporului, compozitorii au știut să găsească și să plăsmuiască chipurile mărețe și emoționante ale eroilor care au luptat pentru libertate. Poporul și-a putut recunoaște pe propriii săi eroi în « Balada lui Gheorghe Doja » de Const. Palade, în oratoriul « Tudor Vladimirescu », în cântatul poem « Mierla lui Ilie Pintilie », de Anatol Vieru sau în « Oda eroică închinată lui Bălcescu » de L. Klepper.

O altă temă, strâns legată de viața oamenilor muncii este sărbătoarea muncii, și Mai, care, viu reflectată în atâtea cântece, își află la fiecare aniversare, un nou răsunet, tot mai puternic în masse.

Toate cuceririle democratice ale poporului n'ar fi fost posibile fără eliberarea țării noastre de către glorioasele Armate Sovietice, fără ajutorul generos și permanent al Uniunii Sovietice, în lupta pentru consolidarea victoriilor de până acum și pentru construirea socialismului.

De aceea, cântând sentimentele poporului nostru muncitor compozitorii au exprimat, în lucrările lor, dragostea și recunoștința oamenilor muncii pentru marele popor sovietic.

Dela poemul simfonic « Mama » de Matei Socor, inspirat din revoluția poporului care a deschis o nouă eră în istoria omenirii, dela « Cantatele pentru Stalin » de M. Andricu și Zeno Vancea sau Uverturile închinată prieteniei româno-sovietice, de M. Andricu și A. Mendelsohn, și până la cântecele « Viers pentru Stalin » de M. Socor, « Îți trimit un cojocel » de I. Chirescu, « Cântec pentru Stalin » de Anatol Vieru și atâtea alte cântece dragi masselor — toate exprimă legătura indestructibilă dintre poporul nostru și poporul sovietic.

Participând activ la lupta oamenilor muncii pentru făurirea unei vieți libere și fericite, compozitorii au abordat în numeroase lucrări temă pămînt, scumpă tuturor popoarelor. Astfel, lucrări ca « Sub soarele păcii », oratoriu de Hilda Jerea, « Uvertura festivă pentru pace » de Gh. Dumitrescu, « Quartetul închinat Păcii » de Ion Dumitrescu sau cântecele « Imnul Partizanilor Păcii » de I. Chirescu, « Semnăvom apelul » de A. Vieru, « Cântecul prieteniei » de Radu Paladi și atâtea altele — au marcat un moment de seamă în creația noastră muzicală, reprezentând o contribuție activă a artiștilor la lupta pentru apărarea păcii, a vieții și a culturii.

Viața ce pulsează cu putere în țara noastră, se reflectă în atâtea și atâtea lucrări, cu o tematică variată, inspirată din multiplele ei aspecte: dela imaginile dinamice ale întrecerilor în muncă la tablourile inspirate din frumusețea peisajului patriei; dela sentimentele simple și profunde ale omului nou ce se călește în viața de luptă pentru construirea socialismului, la dragostea oamenilor muncii pentru scumpa lor patrie.

Pe această tematică, compozitorii au realizat lucrări valoroase, care se bucură de prețuirea masselor largi de ascultători. Succesele lor, marcând progresele creației muzicale românești, au fost trecute în revistă în 1951, cu prilejul « Săptămânii Muzicii Românești », care a subliniat înfăptuirile deosebite ale compozitorilor noștri.

Dar aceste succese se datoresc și felului în care această tematică și-a aflat realizarea muzicală. În acest sens, trebuie subliniat un alt aspect al caracterului de masă al creației noastre: dezvoltarea unor anumite genuri de muzică — cântecul de masă, cantata, oratoriul, muzica cu program, cântecele etc. — care, prin îmbinarea cu textul, ajută la perceperea conținutului muzicii și sunt, deci, mai accesibile masselor de ascultători.

Astfel, cântecul de masă este abordat tot mai mult de majoritatea compozitorilor noștri. Prin tematica lor legată de viața de zi de zi a poporului, prin melodia lor simplă și clară, apropiată de intonațiile folclorului nostru muzical, prin expresia lor sinceră și directă, cântecele de masă au pătruns adânc în popor. Unele dintre ele, cele mai apropiate nu numai de sentimentele poporului, dar și de felul său de a cânta, au devenit adevărate cântece populare, cântece pe care oamenii muncii le socotesc ale lor. Cele mai bune cântece de masă se caracterizează, atât prin muzica lor inspirată și mobilizatoare, cât și prin tematica lor legată de viață. În ele sunt oglindite toate aspectele vieții noastre, sentimentele noastre cele mai puternice, dorințele noastre cele mai arzătoare. Prin conținutul lor profund patriotic, prin dinamismul lor puternic, ele cuceresc masele de ascultători, pe care îi înflăcărează în lupta lor creatoare.

Dorința compozitorilor de a se face înțeleși de un număr cât mai mare de oameni, de a se adresa unui cerc tot mai larg de auditori, este vădită și în dezvoltarea muzicii vocal-simfonice, precum și a muzicii cu program. De unde înainte compozitorii nu abordau aceste genuri, în ultimii ani s'au înregistrat în acest domeniu succese ca acelea ale oratoriului « Tudor Vladimirescu » de Gh. Dumitrescu, « Sub soarele Păcii » de Hilda Jerea, ale cantatelor « Balada lui Gheorghe Doja » de Const. Palade, « Mai multă lumină » de Sabin Drăgoi etc. De asemenea, suitele de Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, poemele simfonice de L. Klepper, A. Mendelsohn, M. Socor, Simfoniile de A. Mendelsohn, N. Buicliu etc., « Poeme de muncă și pace » de Virgil Gheorghiu — în domeniul muzicii de cameră — dovedesc progresele muzicii programatice și caracterul din ce în ce mai larg al creației simfonice și de muzică de cameră.

Caracterul de masă al creației se vedește de asemenea și în muzica ușoară, care prin conținutul ei nou, prin melodiile noi și proaspete, se adresează cercurilor largi de oameni ai muncii. Înlăturând influențele bolnăvicioase și accentele triviale ale jazului, muzica de dans se inspiră tot mai mult din ritmurile și din melodiile jocurilor populare.

În sfârșit, trebuie menționate în același sens, operetele « N'a fost nuntă mai frumoasă » de N. Chirculescu și « Ana Lugojana » de Filaret Barbu, care deschid perspective noi teatrului nostru muzical. În același sens și muzica de film scrisă de unii dintre compozitori demonstrează tendința creatorilor noștri de a compune o muzică accesibilă masselor largi.



Sunt însă în acest tablou și unele umbre, care au fost semnalate în repetate rânduri, în criticile apărute în presa noastră și în unele însemnări sau artiștice critice ale muzicologilor sovietici care au studiat muzica noastră.

În Rezoluția din Februarie 1951 a Plenarei lărgite a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., lipsurile creației noastre muzicale au fost subliniate cu hotărîre.

Dacă este adevărat că creatorii noștri au făcut progrese importante în lupta împotriva cosmopolitismului și formalismului în creație, nu este mai puțin adevărat că primejdia nu a fost complet înlăturată, cu atât mai mult cu cât — așa cum arată tovarășul Gheorghiu-Dej — « influențele străine se refugiază cu deosebită ușurință în domeniul ideologiei, în literatură, în știință, în artă ».

Se arată astfel, în rezoluție, că formalismul se manifestă sub diferite aspecte, ca « desființarea melodiei sau punerea ei pe plan secundar, atonalism, cultivarea disonanței și a « efectelor » ca scop în sine, lipsa de unitate dintre muzică și text »; se sublinia că « formalismul duce în mod inevitabil la secătuirea artei, la ruperea ei de popor, la înăbușirea talentului și la desființarea personalității artistice ».

Faptul a fost subliniat cu atât mai mult cu cât, în general, compozitorii au dovedit o orientare justă și tendința de a se apropia cât mai mult de actualitatea vieții noastre și de creația muzicală a poporului; cu atât mai mult cu cât asemenea manifestări au apărut tocmai la acei compozitori, care vădesc o deplină stăpânire a mijloacelor de expresie și o tehnică desăvârșită. Nefiind însă în deajuns de pătrunși de conținutul pe care vor să-l exprime, ei exagerează voluntar unul dintre elementele constitutive ale muzicii, cultivă anume efecte în sine, exagerează culoarea în detrimentul conținutului sau încearcă să suplinească lipsa de idei prin virtuozitate tehnică și prin formulele ilustrative sau bombastice ale naturalismului.

La a 3-a Plenară a Uniunii Compozitorilor Sovietici, muzicologul I. Keldâș arăta că « în unele cantate și oratorii, adevăratei profunzimi a conținutului și strălucirii expresiei muzicale i se substituie sonorități pur exterioare. Ar fi interesant — spunea el — să se invite specialiști în acustică, pentru a stabili experimental, din punct de vedere psihologic și fiziologic, câtă cantitate de sunete fortissimi poate suporta o ureche omenească normală. Fără îndoială că există o anumită limită, pe care unii autori, din păcate, au depășit-o peste măsură. Aceste lucrări sunt greu de executat și necesită uriașe mijloace de execuție, iar cheltuielile de energie, de timp și de forțe nu este răscumpărată de substanța reală a lucrărilor ».

Asemenea greșeli se pot observa și la compozitorii noștri în special în lucrările vocal-simfonice, care desfășoară un mare aparat coral și orchestral, ca, de pildă, în cantata « Cântarea Bistriței » de Lucian Teodosiu, a cărei « substanță reală » este depășită de cheltuielile de energie sonoră. Abuzul de fortissimi, de încărcări sonore se poate constata și în lucrări valoroase — ca « Tudor Vladimirescu » de Gh. Dumitrescu sau ca « Sub soarele Păcii » de H. Jerea, care pierd tocmai din cauza supraîncărcării sonore.

O altă lipsă a unora dintre lucrări este caracterul lor static. Aceasta se constată mai cu seamă în suitele simfonice, în cantate și oratorii care, adesea, se rezumă la juxtapuneri de tablouri și nu se încheagă într-o construcție unitară, organică și străbătută de un real dramatism. Aceste lucrări conțin elemente narative, descriptive, episoade, dar sunt lipsite de elementul dramatic al acțiunii, al luptei, al participării directe a omului la viața socială. A cultiva în mod exclusiv aceste genuri, a lipsi construcția muzicală de un sâmbure susceptibil de o dezvoltare

tare dramatică, înseamnă a nega conflictul, dramatismul puternic al vieții, care trebuie să se oglindească în creația muzicală.

Din cauza acestor juxtapuneri de tablouri, din lipsa unei construcții dramatice corespunzătoare, oratoriul « Sub soarele Păcii » de Hilda Jerea — o lucrare cu multe calități — păcătuște prin absența dramatismului cerut de tematica pe care a abordat-o.

De aceea compozitorii au datoria să cultive construcțiile muzicale mari, să-și construiască astfel lucrările, încât să poată exprima convingător și cu forța sincerității și a profunzimii de simțire, sensul dramatic al vieții de luptă a oamenilor muncii, sentimentele lor puternice.

Legată de aceasta este și problema creației de operă. Cu toate eforturile și succesele de până acum, muzica noastră actuală n'a înregistrat încă opera zilelor noastre, opera în care să fie înfățișată viața de astăzi în aspectele ei tipice. Această problemă se va putea rezolva numai printr'o colaborare efectivă și susținută între compozitori și scriitori. De altfel, în această lipsă de colaborare, rezidă și calitatea scăzută a multor texte de cântece — fără o reală valoare literară, superficiale și declarative, fără calitățile prozodice și metrice necesare pentru a putea fi puse pe muzică.

Dacă creația din ultimii ani arată că compozitorii acordă o atenție mereu mai mare muzicii cu program, nu toate lucrările lor pot fi socotite într'adevăr realizate. Pe lângă unele reușite, se constată uneori și o insuficientă adâncire a ideii programatice, lipsa unei unități organice între ideea de bază a lucrării — afirmată în titlu sau în textul program — și muzica propriu-zisă. Se întâmplă ca muzica — altminteri frumoasă și melodioasă — să nu isbutească decât prin titlu să convingă pe ascultător că este o muzică de astăzi, inspirată din actualitatea zilelor noastre.

Acestea se datoresc lipsei unui real dramatism, care este înlocuit adesea cu elemente vag narrative sau pur descriptive. De aceea, insuficienta adâncire a ideii programatice în valorile ei emoționale duce uneori la o muzică ilustrativă, exterioară, legată periferic cu ideea exprimată în titlu.

Pentru realizarea sarcinii de cinste, pentru făurirea unei creații muzicale demne de oamenii muncii care construiesc socialismul în țara noastră, compozitorii sunt datori să-și desăvârșească continuu cunoștințele profesionale, să-și ridice mereu nivelul ideologic. Insuficienta însușire a tradiției marilor clasici, a tehnicii artei muzicale, duce la schematism, la sărăcirea imaginii muzicale, la lipsa ei de eficiență, de viață. Lipsa măestriei artistice, a îmbinării desăvârșite între conținut și formă, duce la sărăcirea a însuși conținutului, face muzica neconvingătoare: ea nu isbutește să ne emoționeze. O asemenea muzică încetează să fie ceea ce trebuie să fie: un element mobilizator, o armă puternică în lupta poporului.

Simplitatea și accesibilitatea operelor muzicale este o condiție a muzicii realiste, dar, așa cum ne învață Hotărîrea C.C. al P.C.U.S., « nu tot ce este genial e accesibil și nu tot ce este accesibil este genial ». Aceste calități trebuie să fie obținute prin « îmbinarea unui înalt conținut cu desăvârșirea artistică a formei muzicale, cu veridicitatea și realismul muzicii și legătura ei adâncă, organică, cu poporul și cu creația de cântece a acestuia ».

Cerințele artistice ale poporului sunt în continuă creștere. Compozitorii au datoria să-i ofere opere cât mai desăvârșite, care să-l educe, să-l însuflețească și să-l ridice în munca sa.

De aceea, în lupta pentru dezvoltarea și înflorirea artei noastre muzicale, compozitorii au datoria să-și ridice tot mai mult nivelul ideologic și profesional, încât să poată oferi oamenilor muncii creații din ce în ce mai bune, mai valoroase.

Situați pe poziția de luptă a clasei muncitoare, dornici de a-și pune arta în slujba poporului, ei trebuie să pătrundă cât mai adânc în miezul zilelor noastre, să cunoască în profunzime viața oamenilor muncii, din care să descifreze elementele noului, și să le oglindească cu sinceritate și cu acea vibrație a dragostei care creează emoția artistică.

Numai astfel se va desăvârși cântecul nou al patriei, în înflorirea tot mai bogată a artei muzicale românești.



# DIN PROBLEMELE ARTEI SOVIETICE

## UNELE PROBLEME ALE MĂESTRIEI ÎN PICTURĂ\*

de VL. COSTIN



alitățile ideologice și artistice ale artei realiste sovietice devin din ce în ce mai însemnate.

Totuși, dezvoltarea continuă a artei sovietice întâmpină piedici datorită faptului că mulți dintre artiști nu stăpânesc în deplină măsură măestria artei lor.

Pentru înțelegerea problemei măestriei în artă, este de cea mai mare însemnătate definirea justă a tipicului în artă.

Nici nu ne putem închipui cât de multe insuccese și eșecuri s'au produs, cât de multe opere șterse și lipsite de viață au apărut, numai pentru că mulți artiști, neînțelegând just tipicul în viață, au luat — din fenomene, fapte și evenimente — numai ceea ce reprezenta o medie statistică, ceea ce era obișnuit și se repeta des, dându-se în lături și ocolind caracterele viguroase și situațiile ieșite din comun, deși tocmai acestea exprimau de cele mai multe ori și în cea mai completă măsură esența fenomenelor tratate de ei.

Artiștii s'au temut de asemenea să exagereze conștient și să contureze mai pronunțat figurile din operele lor, neînțelegând că prin accentuarea trăsăturilor principale ale figurii și prin înlăturarea amănunțelor supărătoare și de prisos, ei izbuteau să exprime cu mai multă vigoare esența fenomenului tratat de ei.

În sfârșit, se întâmpla adesea ca artiștii să înțeleagă greșit sarcina de a înfățișa obiectiv realitatea și, nepătrunzând natura reală a tipicului, să dea o imagine pasivă, obiectivistă, naturalistă a realității. Ei nu înțelegeau că o imagine tipică nu cuprinde numai trăsăturile tipice din viață, ci include și sentimentele personale ale artistului, atitudinea lui față de viață, aprecierea pe care o dă el fenomenelor. *Definirea corectă a tipicului indică artiștilor calea spre observarea justă a faptelor din realitate și spre generalizarea acestora prin mijloace artistice — spre tipizare, adică spre însușirea bazelor adevăratei măestrii în arta realistă.*

Din punct de vedere al marxism-leninismului, măestria artistică este indisolubil legată de esența ideologică a artei realiste și e fundamental opusă cerințelor naturaliste și formaliste în acest domeniu.

Artă realistă, întemeiată pe concepția materialistă asupra lumii, se bazează și în problemele de măestrie pe legile obiective ale realității. De aceea, măestria

\* Articol apărut în «Iskusstvo», Nr. 4, 1953.



de care dă dovadă un artist realist în redarea fenomenelor din viața socială și din natură, poate fi apreciată luându-se ca punct de plecare nu gusturile și reprezentările subiective, ci legile realității în care au existență obiectivă. Percepțiile noastre sensoriale sunt oglindirea realității lumii obiective, dar ele ne dau o reflectare incompletă a esenței lucrurilor. Pentru a oglindi legile interioare ale lucrurilor este necesară funcția gândirii.

Prelucrând și selecționând conținutul impresiilor sale sensoriale și al senzațiilor sale și înlăturând tot ce este accidental, fals și secundar în ele, artistul-maestru, printr-o analiză și o gândire profundă și pe baza experienței și cunoștințelor sale ajunge la o oglindire mai adevărată, mai generalizată și mai completă a lucrurilor care există în mod obiectiv.

Justețea cu care artistul oglindește realitatea este verificată în practica socială a oamenilor.

Iată de ce capătă o excepțională importanță pentru dezvoltarea măestriei aprecierea operelor din punct de vedere social — apreciere care trebuie în primul rând să-i dea artistului forțele necesare pentru ca să-și lichideze lipsurile și să-și însușească într-o măsură tot mai deplină măestria artei sale.

Pornind dela principiul că măestria înseamnă exprimarea în opera de artă, prin mijloacele picturii, a conținutului de idei, într-o formă artistică desăvârșită, trebuie în primul rând să ne oprim asupra măestriei concepției, ca fiind din punct de vedere cronologic primul moment și totodată cel mai însemnat, în procesul de creație.

Pentru a putea concepe profund și cu măiestrie o operă de artă, artistul realist trebuie în primul rând nu numai să fie sincer interesat în exprimarea artistică a unei anumite idei cu sens social, dar și să cunoască foarte bine acel domeniu de viață în care ideea respectivă se întruchipează în modul cel mai sugestiv.

În cursul acestui moment inițial al procesului de creație artistul trebuie să știe să soarbă și să îmbine în el însuși cât mai multe impresii din viață, studiind și observând toate contradicțiile, conflictele și ciocnirile din viață, toate aspectele multilaterale ale fenomenului pe care-l redă. În această perioadă e nevoie în primul rând ca artistul să acumuleze o cantitate uriașă de observații și de materiale. Apoi, prin generalizare el trebuie să știe să găsească în ansamblul acestor fapte și materiale imaginea artistică în stare să exprime în modul cel mai complet esența însăși a fenomenului ales de autor.

Tocmai prin această capacitate a sa de a generaliza în mod creator faptele și de a găsi expresia lor plastică, se deosebește artistul de meșteșugar, tocmai ea imprimă creației sale conținut și semnificație ideologico-socială.

Măestria constă în a ne sprijini pe faptele din viață, *fără a le repeta întocmai*, căci aceasta ar fi, după cum spune Gorki, o simplă « descriere prin fapte », « fotografiere », copiere mecanică după natură.

Tocmai împotriva acestui fel de a copia, adesea în mod conștiincios, dar în mod pasiv, în stil de proces-verbal, fragmente întâmplătoare din viață, se ridică A. M. Gorki, atunci când scria că: « ...arta adevărată are dreptul să exagereze »<sup>1</sup>.

Măestria artistului în perioada în care își concepe opera constă în a găsi aspectele interioare cele mai prețioase, cele mai sugestive și mai tipice ale fenomenelor.

Până și studiul vieții, la un mare artist se manifestă în *căutări creatoare, inspirate*, pentru a găsi figuri poetice, evenimente emoționante, momente suges-

<sup>1</sup> A. M. Gorki, Despre literatură, Ed. Sovetskaia literatura, Moscova, 1914, p. 363.

tive și pline de patos, în care să se desvăluie laturile cele mai importante ale realității în toată amplitudinea lor.

Este foarte regretabil că artiștii noștri nu înțeleg adesea cât de important este acest moment în procesul de creație și se străduiesc să-l lichideze cât mai repede, oprindu-se la prima idee, la observații întâmplătoare. Apoi, ei se chinuesc îndelung pentru a putea să întruchipeze această concepție defectuoasă, neînțelegând că principala greșeală a fost făcută chiar la începerea lucrului.

Se întâmplă ca până și maeștri recunoscuți ai subiectului să realizeze tablouri slabe, ale căror scăderi decurg în întregime din concepția greșită.

Astfel, o serie de lucrări expuse la Expoziția unională din 1952 (și, între altele, tabloul « Pe Nipru » realizat de talentata pictoriță ucraineană, T. Iablonskaia) poartă pecetea pripei, a insuficienței profunzimii cu care au fost concepute. Marele număr de figuri scăldate în lumina soarelui, compoziția complicată, pozițiile, formele, mișcările și gesturile variate — toate acestea dovedesc că pictorița a muncit mult la tabloul ei. Dar dacă vizitatorul se oprește asupra conținutului lucrării, vede că aceasta îi spune prea puțin. Subiectul lucrării este un concurs sportiv pe Nipru, dar el nu este prelucrat limpede în tablou. Compoziția e fragmentată și conține multe figuri întâmplătoare, multe poziții și gesturi tot întâmplătoare. Și chipurile tinerilor sunt șablonizate și lipsite de trăsături tipice. Faptul că la baza tabloului nu a stat o concepție limpede și unitară, că însăși ideea operei este difuză și compoziția nu a fost temeinic prelucrată, nu au putut să ducă decât la realizarea unui tablou înjghebat parcă din mai multe fragmente, scene și figuri răslețe, uneori foarte reușite, dar de cele mai multe ori întâmplătoare și prea puțin expresive.

Să luăm un alt exemplu: tabloul « Pe șantierul unei mari construcții staliniste » executat de colectivul de pictori condus de P. Sokolov-Skalia, lucrare expusă la Expoziția din 1951. Aici concepția neaprofundată reiese din înșirarea mecanică a o mulțime de detalii, de poziții și de scene care sunt substituite unei imagini artistice unice, viguroase și armonioase.

Am putea cita multe exemple din care să rezulte că tema tabloului, subiectul nu au fost bine gândite, dar și cele enumerate sunt suficiente pentru a stabili că *prima cerință a măiestriei artistice constă în capacitatea de a găsi tipicul în viață și de a generaliza în mod creator faptele, evenimentele și fenomenele*, de a desvălui caracterele tipice în împrejurări tipice.

G. Riajski, de pildă, în tablourile « Președinta » și « Delegata », create în preajma anului 1930, ne-a redat figura tipică și viguroasă a femeii sovietice înaintate, care exprimă esența unei noi forțe sociale.

În tabloul lui B. Iohanson « Interogatoriul comuniștilor » găsim de asemenea figurile tipice ale unor oameni sovietici, plini de bărbăție, pătrunși de o profundă credință în victoria ideilor comuniste și privind fără teamă în ochii gardiștilor albi, care se pregătesc să-i chinuie cu cruzime.

Tablourile lui M. Grekov sunt uimitoare prin forța lor veridică, căci pictorul a exprimat în ele cu multă vigoare artistică trăsăturile tipice ale eroilor modești ai războiului civil.

Figurile tipice din tabloul « Sfârșitul » de Kukrînîksî aparțin unei categorii cu totul diferite. Scoaterea în relief a caracterului lui Hitler și al acoliților lui, prezentați în momentul prăbușirii totale a planurilor lor, e usturătoare și desvăluie cu o mare profunzime esența bandei de criminali fasciști, care au ajuns la sfârșitul inevitabil.

Mai putem cita destul de multe alte pilde din pictura realistă sovietică, în care tipicul se găsește exprimat în mod convingător și la un înalt nivel artistic, și în care studierea cu cea mai mare luare aminte a faptelor, din realitatea înconjurătoare, înțelegerea justă a legilor de dezvoltare a vieții, exagerarea conștientă, sublinierea trăsăturilor caracteristice și generalizarea creatoare a faptelor și a observațiilor din viață servesc drept bază pentru crearea unor figuri cu adevărat tipice, pentru crearea unei opere cu un bogat conținut de viață și necesară poporului.

În procesul formulării temei unei opere se manifestă cu o deosebită forță și în primul rând concepția despre lume a autorului ei. Pictorul realist sovietic nu se mulțumește numai să studieze și să observe fenomenele din viață, ci el caută să le descopere sensul lăuntric, să descopere legile dialectice și le apreciază din punctul de vedere al ideilor înaintate ale epocii sale. Încă dela alegerea temelor și subiectelor lucrărilor sale și apoi, în tratarea lor veridică, pictorul sovietic se situează față în față și direct de partea a tot ce este nou și progresist, exprimând în opera sa interesele poporului.

Concepându-și subiectul, un pictor realist va căuta întotdeauna, în evenimentul pe care-l tratează, momentul când nu numai esența vitală a fenomenului, ci și propria lui atitudine, a pictorului, față de ceea ce zugrăvește, se va manifesta cu cea mai mare claritate în modul cel mai deplin și cel mai variat. Spre deosebire de ceea ce se petrece, de pildă, cu scriitorul, sau cu muzicianul, dificultatea pe care o întâmpină aici pictorul constă în faptul că din întregul eveniment el trebuie să aleagă *un singur moment*, care însă trebuie nu numai să redea în modul cel mai complet esența întregului eveniment, dar și să ofere bogate posibilități artistice, de compoziție, psihologice și picturale, căci o imagine artistică viguroasă este o condiție necesară a exprimării tipicului în arta realistă.

Astfel, în tabloul « Dimineața execuției strelitșilor », Surikov, în mod intenționat, nu a înfățișat însăși execuția, ci un moment anterior, în care erau exprimate în toată amploarea și cu forță caracterele, pozițiile, sentimentele și emoțiile personajelor, desvăluindu-și în măsura cea mai completă concepția ideologică a pictorului.

Pe de altă parte, putem aminti aici că Kukurîniksî a făcut o mare greșală în prima variantă a lucrării « Zoia », arătând tocmai momentul executării eroinei de către fasciști, moment în care predomină suferințele fizice. Din cauza greșitei alegeri a momentului, prima variantă a tabloului nu era în măsură să redea întreaga măreție a faptei eroice a tinerei partizane.

Nu e o întâmplare faptul că maeștrii din trecut, când lucrau la pregătirea subiectului lor, căutau îndelung și cu perseverență momentul cel mai favorabil din punct de vedere artistic și cel mai interesant care să le permită să înfățișeze în mod convingător figurile eroilor, relațiile dintre ei și stările lor sufletești.

Se întâmplă adesea la noi ca pictorii să nu țină seama de această cerință a măiestriei și să se oprească asupra unor soluții plictisitoare, șterse și nesugestive din punct de vedere artistic.

Astfel, de pildă, L. Fattahov, în tabloul « Grânele s'au copt », care a fost expus la Expoziția unională din 1952, înfățișează un grup de oameni care stau de vorbă lângă lanul de secară; nici tipurile, nici gesturile, nici expresia feței lor nu spune nimic spectatorului în legătură cu aspectele importante din viața acestor oameni, nu desvăluie caracterele lor și nu lasă să se presupună nimic despre relațiile dintre ei. Aceasta s'a întâmplat pentru că pictorul nu a urmat

chiar dela bun început singura cale justă, calea exagerării și accentuării *conștiente* a figurilor, *calea adâncirii situației redată*, pentru a desvălui cât mai complet esența lăuntrică a celor zugrăvite de el.

Găsim o rezolvare plictisitoare și șablonizată a temelor în tabloul lui A. Gurevici și I. Iuhno « Pe stadionul colhozului », cât și în lucrarea de mari proporții a lui V. Serov, V. Podkorîvin și D. Baliaeva intitulată « V. Lenin la cuvântul la uzinele Putilov la 12 Mai 1917 », unde nu numai că întreaga compoziție este construită după principii standard, dar și tipurile diferiților muncitori sunt inexpressive și sărace din punct de vedere psihologic.

Pictorii care creează asemenea tablouri nu sunt preocupați să găsească într'un eveniment momentul complex și plin de conținut artistic, ci iau ca punct de plecare numai scheme șablonizate și curențe. Acest schematism și această tendință spre simplificare în zugrăvirea fenomenelor din realitatea noastră, această incapacitate de a găsi și a reda latura poetică a vieții se exprimă în tendința de a da subiectelor un aspect neted și frumos lăcuit, în teama de a înfățișa viața așa cum este ea, adică variată, plină de contraste și de contradicții. Pictorii noștri prezintă adesea noul, de parcă s'ar naște dela sine, fără a întâmpina vreo piedecă în calea sa, fără a se lovi de greutăți și fără a duce nicio luptă. Să examinăm, de pildă, tabloul executat de un grup de pictori georgieni, intitulat « Tineretul lumii — pentru pace » și care a fost expus la Expoziția unională din anul 1951. Lupta pentru pace, gigantică și complexă, care necesită atâta eroism și atâta bărbăție, ne este înfățișată aici ca o plimbare fără rost, și neîmpiedecată de nimeni, a unei mase de oameni care zâmbesc fără nicio grijă și poartă haine de sărbătoare.

Tendința spre netezire și lăcuire este adesea consecința faptului că autorul nu cunoaște destul de bine fenomenul din viață pe care-l tratează, nu înțelege esența lui, nu cunoaște caracterele celor pe care-i înfățișează. Oare nu prin aceasta se explică în primul rând deficiențele celor mai multe din tablourile pictorilor noștri consacrate muncii și vieții muncitorilor? La fiecare expoziție putem vedea un număr din aceste tablouri pe așa numite « teme de producție », dar ele sunt aproape întotdeauna uniforme, standardizate și întotdeauna oarecum « netezite ». Așa au fost tablourile « Montarea turbinelor » — de colectivul pictorilor leningradeni N. Veselov, N. Zagonek, N. Pușnin, E. Rubin și I. Tulin și « Schimbul păcii » de I. Tartakovski prezentate la expoziția anuală de artă din anul 1951, sau « Proba de oțel » de E. Danilevski și « Succesul torcătoarei » de P. Rozin, care au fost expuse în 1952. În acest din urmă tablou se conturează limpede deficiențele proprii și multor altor lucrări. Toate personajele au poze artificiale, șablonizate, toate zâmbesc stereotip și își exprimă în același fel atitudinea față de evenimentul petrecut.

Este regretabil că pictorii noștri nu au creat încă destule tablouri în care să găsim exprimată poezia muncii, tablouri care însă să nu treacă peste deficiențele proprii muncii, și în care frumusețea spirituală a omului sovietic și bogăția lumii sale interioare să nu fie redată numai printr'o îmbrăcăminte îngrijită și frumusețea exterioară a trăsăturilor, ci printr'un bogat conținut psihologic al întregii figuri, prin redarea caracteristicii și expresivității fizionomiei, printr'o adevărată frumusețe artistică.

Pentru rezolvarea justă a problemei complexe a figurii pozitive în pictură este de mare însemnătate tabloul lui I. Neprințev « Odihna după luptă », consacrat oamenilor sovietici simpli, ostașilor de rând ai Armatei Sovietice. Acest tablou exprimă la un înalt nivel artistic, și cu o puternică măiestrie optimismul,



noblețea și varietatea caracterelor celor înfățișați. El nu conține nimic fals, niciunul din acele procedee standardizate la care mai recurg încă adesea pictorii. Tabloul lui Neprințev este un model de adevărată măiestrie, de redare artistică și veridică atât din punct de vedere psihologic, cât și din acela al realității vieții și caracterelor individuale atât de variate și de complexe ale unor oameni sovietici curajoși.

Tabloul tânărului pictor V. Gavrilov «În zori» (1952) este de asemenea bine realizat. Autorul a redat cu căldură și în mod veridic munca grea, pasionantă, plină de încercări și de greutatea neașteptată a geologilor. El a mers pe linia expresivității psihologice — plastice, desvăluind lumea interioară complexă a tinerilor geologi sovietici care au întâmpinat în calea lor o piedecă serioasă și nu au găsit încă drumul just pentru biruirea ei. Totuși, spectatorul este convins că ei vor isbuti până în cele din urmă și că sarcina ce le-a fost trasată va fi îndeplinită. Această convingere îi este insuflată de seriozitatea, dârzenia și voința pe care pictorul le-a exprimat în figura eroului principal, și de atitudinea generală a pictorului față de personajele sale, *atitudine lirică*, plină de căldură ce se degajează din toată această operă bună, însă, ce-i drept, *din punct de vedere pictural* — încă puțin «brută».

Dar pictura sovietică nu are numai menirea să înfățișeze figurile pozitive și realizările poporului nostru; ea trebuie să ducă și o luptă intrasigentă împotriva lipsurilor și a fenomenelor bolnăvicioase care mai există încă în societatea noastră. În raportul de activitate al C.C. la Congresul al XIX-lea al Partidului, tovarășul G. M. Malenkov a spus: «Literatura și arta noastră sovietică trebuie să înfățișeze cu îndrăzneală contradicțiile și conflictele existente în viață, să știe să folosească arma criticii ca unul din mijloacele eficiente de educare»<sup>1</sup>.

Pictorii noștri au creat încă prea puține tablouri care să răspundă acestei sarcini trasată de partid. E drept că în ultimul timp s'a observat o oarecare schimbare în această privință, în special la Expoziția unională din 1952, când au apărut unele opere în care se încerca desvăluirea diferitelor conflicte existente în realitatea noastră.

Astfel, pictorii A. Levitin și I. Tulin din Leningrad au redat în tabloul «Ultimul număr al gazetei de secție» o scenă plină de viață în care ne sunt înfățișați diferiți oameni cu atitudini diferite față de munca obștească. Personajul negativ este condamnat de celelalte personaje ale tabloului, *fiecare din acestea exprimându-și în felul său* aprecierea pe care o dă evenimentului. Pictorii nu folosesc tonul declarativ, ci arată evenimentul, subliniind prin grupare, și prin mișcare, prin culoare și prin caracterizarea psihologică particularitățile tipice ale muncitorului tânăr și încrezător în sine, care a ajuns să fie criticat la gazeta de perete, ale micului meseriaș, om blajin care râde în hohote și sincer de caricatură, precum și ale tinerii fete cu păr blond, care acum, după ce a citit critica din gazetă, privește într'un fel nou, sever, pe tovarășul ei, care-i este poate prieten.

În ansamblu, tabloul reușește să înfățișeze un conflict destul de tipic din viața întreprinderilor noastre.

Altfel este rezolvat conflictul în pictura «de gen» «Lău criticat», al pictorului I. Griniuk.

Luându-și ceaiul de dimineață în cercul familiei, o familie sovietică obișnuită, capul familiei dă cu ochii pe neașteptate de un articol în care este criticat.

<sup>1</sup> G. M. Malenkov, Raportul de activitate al Comitetului Central al P. C. (b) al U.R.S.S. la Congresul al XIX-lea al Partidului, Ed. pentru literatură politică, 1953, p. 82.

Gestul și expresia voit nedumerită a fetei « eroului », privirile întrebătoare ale soției și ale fiului său — iată care este motivul psihologic și subiectul principal al tabloului. Aici conflictul se naște din contrastul între traiul tihnit și îndestulat al familiei — și « nenorocirea » care o lovește din senin.

Atitudinea pictorului față de acest eveniment reiese din felul voit caricatural în care redă expresia de zăpăceală a capului familiei. Vrând să stârnească râsul spectatorului, el înzestrează pe « eroul » său cu o siluetă stângace și greoaie, cu o față grosolană și neatrăgătoare.

La drept vorbind, această prelucrare exterioară marchează și limita lucrării de către autor a subiectului pe care și l-a ales, deoarece celelalte personaje, fizionomia și acțiunile lor, precum și celelalte elemente ale compoziției, nu se încadrează în caracterizarea personajului central al tabloului și nu dezvoltă subiectul. În acest tablou pictorul a fost preocupat de îndeplinirea unei sarcini de importanță secundară, aceea a redării caracterului *neșteptat* al evenimentului — și i-a subordonat, în fond, întreaga temă a operei sale. Datorită acestui fapt, conflictul, care prezintă aspecte ale vieții reale sovietice, a fost prezentat în mod neconvingător.

Problema exprimării conflictului în pictura sovietică cere pictorilor o muncă dâră și perseverență, o studiere amănunțită și plină de sensibilitate a vieții, îndrăzneala de a formula aprecieri critice, precum și pasiune în lupta împotriva lipsurilor și fenomenelor bolnăvicioase. De asemenea, este neîndoielnic că pentru a atinge măiestria în redarea conflictelor din viață, pictorii sovietici trebuie să studieze și să-și însușească tradițiile remarcabile ale marilor maeștri ai picturii ruse din trecut, ale căror opere exprimă în mod plastic, viguros și luminos *lupta neîmpăcată* și *încordată*, exprimă conflicte, ciocniri și contradicții între diferitele forțe, idei, caractere și opinii sociale.

Studiul moștenirii clasice a artei noastre naționale îi va ajuta pe pictorii noștri nu numai să găsească în realitatea înconjurătoare conflicte care într-adevăr există în viață, dar și să-și construiască cu măiestrie operele, căutând să exprime în modul cel mai convingător din punct de vedere artistic, în modul cel mai plastic și mai veridic, însăși esența fenomenelor respective.



Conceperea justă a unui tablou nu este decât prima condiție a măiestriei. Tabloul devine o operă artistică plină de semnificație, abia atunci când, pentru a-și exprima ideea pictorul găsește o formă convingătoare și de un înalt nivel artistic și când folosește cu măiestrie toate mijloacele picturii, toate posibilitățile tehnice ale picturii.

Fără a ridica în articolul de față problemele foarte importante ale măiestriei compoziției și desenului, precum și o serie de alte probleme care necesită cercetări de specialitate, ne vom opri pe scurt asupra problemei coloritului.

În execuția unui tablou este foarte important să fie dusă până la capăt una dintre principalele condiții ale artei realiste, și anume aceea a veridicității — deoarece nimic nu denaturează mai mult concepția despre oameni, natură, obiecte și lucrări, decât o culoare prost aleasă, un colorit arbitrar.

Iată de ce atunci când analizăm operele de artă, nu trebuie să trecem sub tăcere rezolvarea greșită, falsă a coloritului tabloului. Din păcate există pictori care nu au simțul culorii și nu înțeleg însemnătatea ei în zugrăvirea veridică a vieții. Aceasta îi duce la simplificarea picturii, la reducerea ei la un proces de

colorare primitivă a unor forme desemnate mai mult sau mai puțin corect. Dar fără însușirea unei forme picturale cu adevărat veridice nu se poate progresa, nu se poate crea o pictură cu adevărat realistă.

Spectatorul format și înzestrat cu sensibilitate artistică cere maestrilor picturii să știe să-și aleagă culorile, să le distribue just, respectând în același timp ceea ce se cere unui desen precis și expresiv.

Dar pentru că a venit vorba despre culoare și colorit, nu ne este îngăduit să nu atingem, măcar și numai în linii generale, problema frumuseții picturii.

Știm că adevărata frumusețe a picturii acționează ca o forță puternică, emoționându-l și însuflețindu-l pe spectator. Iată ce spunea Gorki în această privință: « Prin frumusețe se înțelege acea îmbinare de diferite materiale — sunete, culori, și cuvinte — care dă operei create, prelucrată de un maestru, o formă care acționează asupra simțurilor și a rațiunii ca o forță ce trezește în oameni uimirea, mândria și bucuria în fața propriei lor capacități de creație »<sup>1</sup>.

Imbinări de culori artificiale « frumoase în general », care să facă abstracție atât de conținutul tabloului cât și de adevărul vieții, așa cum făceau formalistii nu trebuie să fie căutate; trebuie însă căutată acea culoare limpede și viguroasă, acel colorit armonios și unitar, acele contraste îndrăznețe și nete, acele nuanțe dulci și subtile, care desvăluie adevărul și frumusețea realității înconjurătoare.



Una din problemele importante ale măestriei este, fără îndoială, problema *caracterului finisat* al operei de artă.

Vorbind în general, putem considera ca finisată și bine încheiată acea operă care exprimă complet și în mod convingător conținutul ei. Din acest punct de vedere sunt complet finisate și tablourile lui Dürer în care este lucrat până la capăt fiecare fir de păr, și tabloul lui Repin « Ședința Consiliului de stat », în care fețele, siluetele și interiorul sunt lucrate cu trăsături ample și extrem de generalizate ca formă.

Așa dar, atunci când vorbim despre caracterul finit, încheiat, al unui tablou trebuie să ne ridicăm în modul cel mai hotărât împotriva interpretării înguste, unilaterale, dar din păcate foarte răspândite la noi, a acestei noțiuni, care reprezintă detalierea extremă a tuturor formelor din tablou. Condiția fundamentală a artei noastre — adevărul vieții — obligă pe pictori să-și însușească în așa fel tehnica artei lor, încât ea să nu devină un zid care să despartă imaginea de public, și să nu atragă atenția publicului numai prin sine, prin strălucirea sa exterioară, prin trucurile și minuțiozitatea ei, ci, dimpotrivă, să se contopească în totul cu imaginea, să ajute la desvăluirea mai deplină și mai profundă a conținutului, a ideilor și a figurilor din tablou.

Tehnica folosită într'un tablou nu este indiferentă. Ea este importantă nu numai din punct de vedere al conținutului operei, dar și din acela al menirii sale. Astfel, tablourile de proporții monumentale și având un conținut bogat în semnificații, destinate decorării marilor clădiri de uz obștesc, trebuie să difere în multe privințe în ce privește tehnica execuției și gradul de generalizare a formelor de lucrările de proporții mici, care tratează subiecte lirice, scene de « gen » etc. Repetăm: în fiecare caz în parte, tehnica execuției și caracterul generalizării artistice a formelor sunt determinate de conținutul și de menirea tabloului.

<sup>1</sup> A. M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Sovetskaia literatura, Moscova, 1934, p. 292.

Un exemplu de felul mărginit și greșit în care poate fi înțeleasă sarcina însușirii măestriei, sarcina creării unei opere finite, închegate, ni-l oferă tabloul lui M. Hmelko « Pe veci alături de Moscova, pe veci alături de poporul rus... ». E adevărat că pictorul a executat cu multă minuțiozitate și pricepere un număr uriaș de costume din cele mai variate, de obiecte, desene și amănunte, fără a mai vorbi de multitudinea de fețe și siluete — dar lăsându-se antrenat de elementele strict exterioare, vizuale, precum și de atenția superfluă pe care a acordat-o amănuntelor, el nu a fost în măsură să desvâlve conținutul temei pe care și-o alesese.

Deși din punctul de vedere al prelucrării detaliilor și al tehnicii execuției, tabloul lui Hmelko poate fi considerat drept o lucrare finită, totuși din punctul de vedere al exprimării prin mijloace artistice a conținutului, el nu merită acest calificativ.

Critica și autocritica este una din principalele condiții pentru dezvoltarea măestriei.

Exigența față de sine însuși este o condiție fără de care niciun pictor nu se poate dezvolta. Fiecare pictor trebuie să-și formeze o astfel de atitudine față de propriile sale lucrări, încât să le poată aprecia în lumina cerințelor pe care poporul și partidul le au față de artă. Trebuie să învățăm să privim munca noastră cu ochii poporului. Un pictor nu-și poate dezvolta măestria dacă nu are simțul autocriticii, deoarece fără autocritică nu există dezvoltare, nu există progres.

O condiție necesară a dezvoltării măestriei pictorilor sovietici este însușirea justă a moștenirii artistice universale și, în primul rând, a tradițiilor marelui artă ruse din secolul al XIX-lea. Caracterul popular și conținutul de idei al școlii realiste ruse de pictură au permis operelor acestora să atingă o înaltă armonie artistică și tot lor li se datorează desăvârșita măestrie a celor mai buni pictori ruși.

Factorul principal în procesul de însușire a tradițiilor constă în a înțelege și a simți profund necesitatea studierii cu cea mai mare atenție a vieții poporului, necesitatea de a înțelege și de a-și însuși în mod creator metodele, procedeele și căile folosite de maeștrii artei pentru a ajunge astfel la desăvârșirea artistică.

Bogăția cunoștințelor ideologice, filosofice și politice a pictorului, nivelul culturii sale și nivelul său general de instrucție sunt de o importanță excepțională pentru dezvoltarea măestriei. E limpede că fără a avea aceste cunoștințe, fără a avea această cultură, pictorul sovietic nu-și poate dezvolta măestria și nu poate crea o operă de artă cu adevărat valoroasă.

Trebuie să învățăm dela viață, dar în același timp trebuie să învățăm și dela artă. Trebuie să ne însușim tradițiile cele mai bune și să studiem realizările cele mai valoroase ale maeștrilor din trecut, trebuie să folosim și să perfecționăm neîncetat tot ce e mai bun la maeștrii contemporani, pentru că fără aceasta nu vom putea să facem să progreseze nici propria noastră creație și nici arta în general.





## ARTICOLE DE PORT IGNORATE DE ETNOGRAFII DIN TRECUT

Cercetarea științifică pe teren a portului popular duce nu numai la o nouă și justă interpretare a evoluției îmbrăcămînții poporului nostru, dar și la descoperiri de piese de port necunoscute.

1. *Cămașa bărbătească cu fustă*. Cercetările întreprinse în regiunea Pitești, sau mai precis în zona etnografică dintre râurile Olt și Dâm-

tul Lăzărești partea de sus se cheamă «trup», la Vernești «ciunipag», iar la Costești «căptuf».

Fusta — elementul principal al acestui tip de cămașă — poate fi formată din mai multe foi, dar de obicei numărul lor este de cinci. Foile nu sunt grupate uniform, ci una în față și patru la spate. Datorită acestei dispoziții a foilor fustei, spatele ei este încrețit. Apoi e de subli-



Fig. 1. — Fustanelă la un tânăr din Țara Leriștei, separată de cămașă și fustanelă purtată la cămașă cu «barbur» păstorașcă din Debrajina (reg. Sibiu).

bovița, au semnalat un tip de cămașă bărbătească, cu fustă. Cămașa este constituită din două părți și anume partea de sus, care corespunde trupului și se numește «stan» sau «stoan» (Domnești-Argeș) și partea de jos, care corespunde poalelor, denumită «fustă» sau «poale». Termenii cu care sunt indicate cele două părți ale cămășii variază. În comuna Schiș

niat că fusta poate fi atât separată, (fig. 1) cât și prinsă de trupul cămășii (fig. 2).

Cămașa bărbătească cu fustă nu apare întâmplător și doar în regiunea cercetată. Am întâlnit-o la distanțe mult mai mari: Suceava (Dorna, Căndreni), Pipirig (Bacău), Valea Bistriței, Țara Loviștei. În Sudul Transilvaniei am constatat prezența cămășii cu fustă în imediata

apropiere de regiunile sud-carpătice (Valea Săliște, Poiana, Dobrajina etc.). Chiar și termenii sunt uneori similari. Astfel, în comuna Dofteana (Bacău) trupul cămășii se chiamă « stani », iar poalele « fuștă ».

Prezența fustei, ca element constitutiv al unui tip de cămașă bărbătească, arată, fără

2. *Opinca păstorească*. Opinca era considerată ca o piesă de port cu structură morfologică uniformă. Doar opinca cu gurgui de Huneș doara fusese menționată ca o curiozitate. Adevărul este că opincile capătă, în raport cu relieful, clima și ocupațiile, cele mai variate forme. Opinca păstorească reprezintă un caz tipic de



Fig. 2. — Cămășă cu fuștă prinsă de trup, a unor locuitori din comuna Valea Danului și din comuna Oiești.

îndoială, existența în trecut a unei unități mai mari a portului din Sud-Estul european, care cu timpul s'a destrămat. Cămașă cu fuștă dela noi este înrudită cu fustanela dela Albanezi, Macedoromâni etc. și trebuie privită ca un articol de port iliric, folosit neîntrerupt până în zilele noastre.

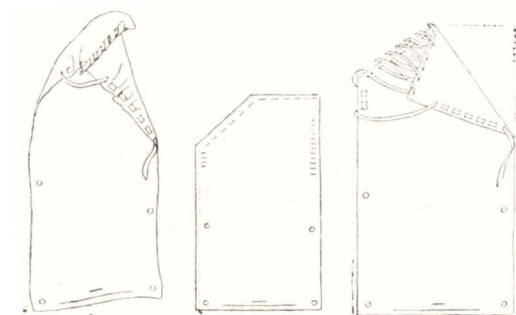


Fig. 3. — Creștut și îngurzirea unei opinici păstorești.

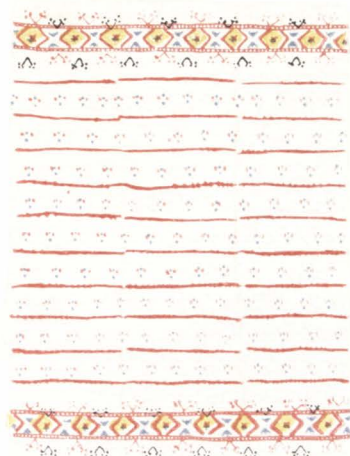
Mentținerea acestui articol de port se poate explica prin adaptarea lui perfectă din cauza lărgimii, pentru toate muncile, ca și la călărit. Nu este deloc o întâmplare că fustanela este un articol de port păstoresc sud și nord-dunărean.

modificare structurală, datorită îndeletnicirii păstorești. În genere, opincile se fac dintr'o bucată de piele dreptunghiulară, îngurzită la marginea anterioară și încrețită în treimea anterioară, pe margini. Prin aceste operațiuni tehnice se obține o opinică simetrică. Opinca păstorească este însă asimetrică, iar asimetria provine din faptul că această opinică se face dintr'un dreptunghi de piele, căruia i se taie colțul intern dela extremitatea anterioară. Din cauza creștării colțului interior amintit, după îngurzire, gurguiul (vârful) opinicii se răsucește dela sine și se lasă înafară (fig. 3). Cum se explică recurgerea la această asimetrie? Păstorii pornesc dimineața pe pajiști cu oile, când stropii de rouă sunt încă mari: dacă gurguiul ar fi normal, păstorul ar isbi iarba umedă direct cu partea îngurzită și roua (sau apa de ploaie) și-ar face ușor loc în opinică; în cazul gurguiului răsucit înafară, iarba este isbită întâi cu « burta » gurguiului, iar apa nu se mai poate strecura în opinică.

Opinca păstorească are o largă răspândire în regiunile carpatice și subcarpatice, o parte din Munții Apuseni, Rodna etc., prezentându-se sub forma mai multor tipuri și variante.

FL. B. E.





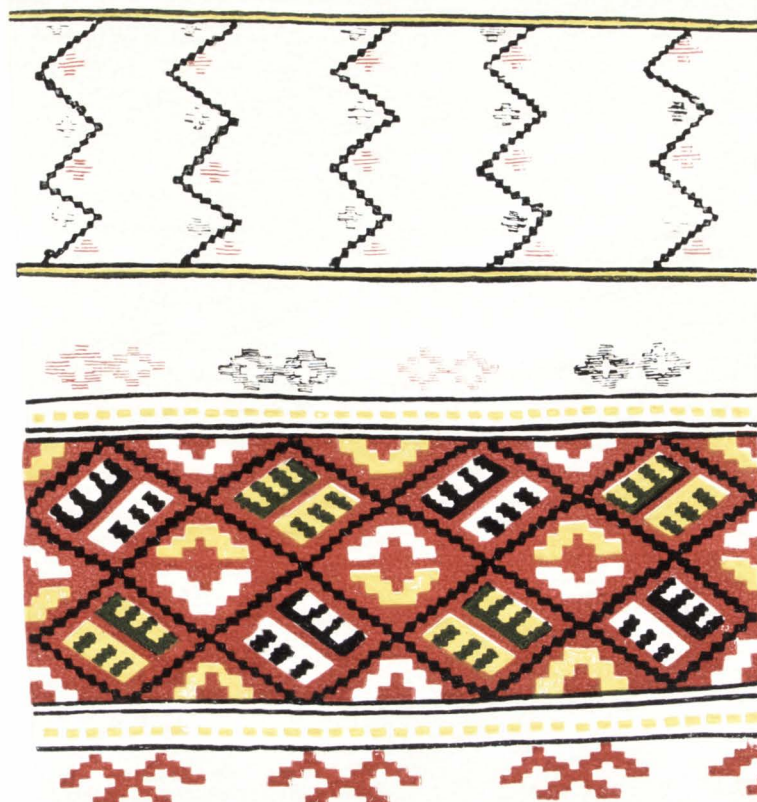
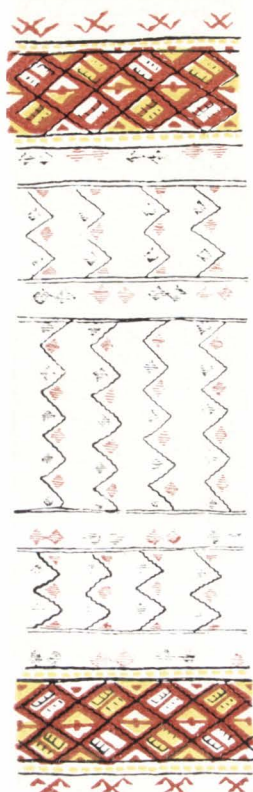
«Felegă de masă» (față de masă), din cânepă, în 2 ițe zădiește, cu alesătură în degete; Valea Neagră de Sus.



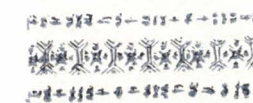
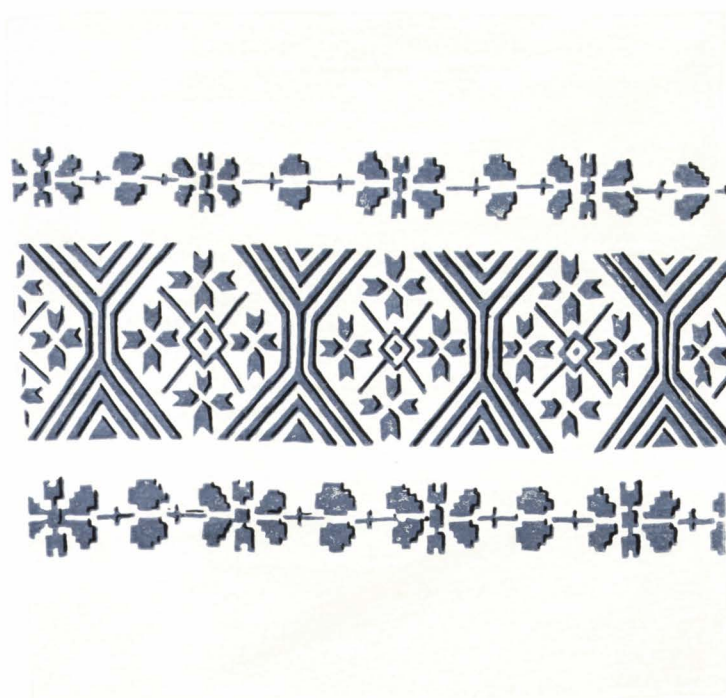
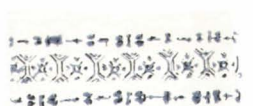
«Tindeu de culme», în 2 ițe zădiește, cu alesătură în degete, din anul 1880; Valea Neagră de Sus.







«Felegă de brâncă», cu alesătură în degete; Valea Neagră de Sus.



«Felegă pentru prescuri», cu alesătură în speterează; Criștiorul de Jos



**I**nstitutul de Istoria Artei a întreprins în anul 1952 primele cercetări cu privire la arta populară din Munții Apuseni. Scopul acestor cercetări era de a pune în lumină creațiile artistice populare, care apoi ar putea fi valorificate în cadrul acțiunii de ridicare a nivelului de trai al Moșilor, conform Hotărârii C. C. al P. M. R. și a Consiliului de Miniștri din primăvara anului 1952.

Ținându-se seama de importanța problemei, cercetările au fost programate pe o perioadă de trei ani, și aveau să se facă în mod succesiv în cele trei sectoare ale Munților Apuseni: Bihor (1952), Zarand (1953), Cluj (1954).

Arta populară din zona muntoasă a regiunii Bihor a fost studiată sub mai multe aspecte: construcții (case și anexe), costum popular, textile, unelte de muncă, olărit. Întrucât în acest sector din Munții Apuseni apar o serie de sate specializate în anumite produse de artă populară (sumane, lăzi de zestre etc.), s'a trecut și la studiul acestora, urmărindu-se cauzele care au determinat fenomenul intens al specializării, întâlnit de altfel și în alte sectoare ale Munților Apuseni.

Cercetările făcute de colectivul din Munții Bihorului au dat la iveală aspecte neașteptate de artă populară. Nu numai bogăția formelor, dar și varietatea cromatică constituie o caracteristică pentru manifestările de artă populară din această regiune. Într'adevăr, textilele din Bihor — fie că este vorba de cele de casă

(cergi, țoluri etc.), fie de cele de podoabă (ștergere, năfrâmi) — sunt de o varietate nesfârșită. Materia primă folosită de bihorence, și anume cânepa și inul sunt și la îndemâna altor locuitori ai țării. Totuși, în ceea ce privește produsele textile, rar întâlnim atâtea posibilități creatoare ca în zona Beiușului. Tesături și cusături de aici au reușit să creeze lucruri de un efect artistic remarcabil, folosind culoarea naturală a lânii, albul și negrul; uneori artistul popular folosește albul pe alb — după un procedeu desigur preluat de populația săsescă sau maghiară — cu același simț puternic de creație.

Coloarea propriu zisă este de altfel deosebit de frecventă în produsele textile din Bihor. În special roșul aprins se întâlnește pe ștergere, lepedeie, fie sub forma de vârguțe, fie sub forma de ornamente. Adeseori însă culoarea roșie este asociată cu cea neagră, albastră sau galbenă. Ceea ce dă o notă cu totul tipică textilelor din regiunea Bihorului este însă intervenția în câmpul ornamental al colorii verde de frunză de vie. Se poate presupune că prezența colorii verzi în gama ornamentală bihoreană se datorește contactului Românilor cu populația maghiară, cu care conviețuiește de altfel în unele sate.

Din planșele numeroase, care ilustrează studiul pregătit în cadrul Institutului de Istoria Artei despre «Textilele din Bihor», reproducem două care ilustrează în parte cele semnalate în nota de față.

NICOLAE DUNĂRE

## MEȘTERII LOCALI ÎN PICTURA FEUDALĂ DIN REGIUNEA CRAIOVA

**C**ercetările făcute în Regiunea Craiova de către colectivul Secției de artă feudală, în campaniile de vară din anii 1951-1952, au dat la iveală un număr însemnat de meșteri zugravi, necunoscuți până acum. Studiul monumentelor necercetate până acum, descifrarea atât a pomelnicilor de zugravi din proscomidie, cât și a celorlalte inscripții ne-au dat posibilitatea să facem unele considerații generale asupra condițiilor în care se zugrăveau mânăstirile și bisericile noastre, mai ales cele aparținând secolului al XVIII-lea și primei jumătăți a secolului al XIX-lea.

Meșterii zugravi din această vreme se deosebesc de predecesorii lor care rareori îndrăzneau să se iscălească; ei ies din anonimat și își trec adesea numele în pomelnicul zugravilor aflat în proscomidie. Pe unii din acești zugravi

îi stăpânește chiar și un sentiment de mândrie pentru opera lor. Un astfel de sentiment se pare că l'a însuflețit pe zugravii Iancu, Ioan, Ianc, Ion și Matei, care menționează la sfârșitul pisaniei zugrăvite în pridvorul bisericii din Șomânești (1749): «... noi vom muri, iar lucrul va rămâne în veci». Din acest exemplu reiese și faptul că numele zugravilor se găsesc însemnate nu numai în pomelnicele din proscomidie, ci uneori ele sunt chiar trecute la sfârșitul pisaniei. Alteori le găsim scrise în alte părți ale monumentului. Astfel, la biserica Călugăreasa sunt mai multe inscripții pictate pe piciorul pristolului din altar: popa Mihai zugrav 1822; Ioan zugrav; Dobre zugrav. Uneori meșterii semnează în colțul sau în josul unei scene, cum procedează «Dumitru zugrav», care și-a lăsat numele în josul picturii



ce reprezintă pe Arhanghelul Mihail, pictură situată pe fațada bisericii din comuna Romani (1757). Același Dumitru se află trecut, de altfel împreună cu zugravul Radu, și în pomelnicul din proscomidie. La biserica mănăstirii Poivraci găsim deasupra intrării în pridvor scena hramului pe care o iscălește Constandin zugravul, în anul 1712, iar pe zugravul Preda îl găsim iscălit în josul picturii reprezentând pe Arhanghelul Mihail, pictură aflată în biserica din Ursani.

Mulți dintre acești meșteri din regiunea Craiova sunt localnici. Ei înșiși țin să afirme acest lucru, deoarece alături de semnătură precizează și localitatea de baștină, cum este „Mihai ot Tismană” care, la 1716, zugrăvește schitul Cioclovina de Jos, sau „Matei ot Craiova”, pe care îl găsim semnat alături de alți zugravi în pisania bisericii Magheru, ridicată în anul 1825. Același „Matei ot Craiova” mai este pomenit și la alte biserici, cum este cazul la cea din Pițicu Bumbești, din 1828. La biserica din Urșani se găsește semnat pe latura de Sud a fațadei «Dinu zugravul ot Sud Gorj», iar în proscomidie mai întâlnim, alături de Milcu zugravul, pe Gheorghe ucenicul și pe Preda ot «Sud Gorj».

Pisaniile și alte documente ne arată graba cu care se construiau aceste biserici mici, care mai totdeauna erau terminate într-un an. Zugrăveala acestor monumente se realiza și ea într-un timp foarte scurt, în general în câteva luni și de aceea meșterii nu obișnuiau să lucreze singuri decât rareori, ei asociindu-se în general, în grupe. Alteori, la zugrăveala unei biserici, conclucrau zugravi care nu erau întotdeauna tovarăși egali. Se remarcă existența unei ierarhii dela ucenic — calfă — meșter, acesta din urmă iscăbind simplu «zugrav». Astfel, biserica din Bârzeiu de Gilort, înălțată în anul 1825, a fost zugrăvită de Matei din Craiova și de Raicu, ajutați fiind de Dumitru calfa. Biserica din Zorlești (1820) este zugrăvită de Matei și Mihai, zugravi, și de ucenicul Radu. Erau și colective mai numeroase, atunci când monu-

mentul este de mai mari proporții, cum este biserica dela Baia de Fier la care au lucrat diaconul Dimitrie, Teodor, Pană, Ion și ucenicii Preda Constantin și Nicolae (1753).

La biserica Sf. Nicolae din Tg. Jiu, terminată în 1813, au lucrat Mihai, Matei, Radu, Ioan, Nicolae; la cea din Vădeni (1732) Rănite, Grigorie, Vasilie și Ion ucenicul. Ucenicii și calfele uneori făceau parte chiar din familia zugravilor. Despre practicarea meseriei zugravului din tată în fiu ne spune precis pisania aflată deasupra intrării spre naos dela Schitul Crasna, din anul 1759: «pis Grigorie zugrav i sin ego (și fiul său) Ioan». Uneori meșteșugul trece nu numai din tată în fiu, dar și la ramurile colaterale, creându-se familii întregi de zugravi. Astfel, schitul din comuna Șerbănești, ridicat în anul 1759, este zugrăvit de popa Gheorghe și de fratele său (i brati ego) Andrei, alături de Vasilie, Stanu și Gheorghe.

Prin urmare meșteșugul se învăța în timpul lucrului. Probabil că o parte din zugravi, mai ales acei care aparțineau bisericii, s'au învățat câte ceva din arta zugrăvitului prin școlile de zugravi ce existau pe lângă unele mănăstiri, cum era cea dela Râmnicu-Vâlcea.

În general, asociațiile acestea de zugravi nu ne apar azi stabile, ele apărându-ne ca asociații sezoniere, care durau atât timp cât se lucra la monumentul respectiv, iar după terminarea lucrului se desfăceau. Uneori mai întâlnim aceeași zugrav, care lucrează împreună și la alt monument; acest caz este mai rar.

Dacă zugravii erau sau nu organizați aici în bresle e greu de spus; faptul că întâlnim ierarhia — ucenic — calfă — meșter — de care am vorbit ne ar îndreptăți să conchidem la o organizație oarecare. Cert este că, la 1776, Alex. Ipsilante, în cunoscuta sa organizare a breslelor, împarte pe zugravi în două categorii: zugravii de zidărie și zugravii de subțire, ceea ce ar dovedi existența anterioară a breslei zugravilor din Țara Românească.

TEODORA VOINEȘCU și PETRE OPREA

## MANUSCRISE ALE LUI ANTON PANN ÎN BIBLIOTECA MĂNĂSTIRII TISMANA

Cu prilejul cercetărilor întreprinse în anul 1952, de către colectivul Secției de artă feudală la Mănăstirea Tismana, s'au găsit mai multe manuscrise ale lui Anton Pann, necunoscute cercetătorilor de până acum ai acestuia. Unul dintre aceste este cel al «Stihurilor Paștelor românești. Facerea lui Anton Pantoleon» (numele sub care apare aici

Anton Pann), scris în anii 1820—1827, după cum rezultă din următoarea adnotație de pe fila 35, revers: «Anton Pantoleon la leatul 826 August 13», sau cea de pe fila 47: «Docso loghii alcătuite de mine Anton Pantoleon dascălul școlii de muzică în Râmnicul Vălcii leatul 1827, August 5». Numele lui Anton Pann apare frecvent și pe alte pagini din cu-

prinsul acestui manuscris, fie sub formă de Anton Pann sau Antonie Pantoleon, mai des întâlnită, fie sub cea de Antonie Pantoleon Petrovanu, mai rar folosită. Toate trei manuscrisele sunt legate împreună, în carton, cu piele, format 4<sup>o</sup>. Scaorțele sunt decorate la colțuri, cu crini și mici flori aurite, totul înscris într'un chenar de asemenea aurit.

Pe cotor, în partea de mijloc, titlul celui de al doilea manuscris: Heruvico Kinoniar este încadrat în partea de sus de o cruce formată din motive florale.

Manuscrisul cuprinde 97 file paginate și 11 foi nepaginate, având 14 rânduri pe pagină în prima parte și 12 rânduri pe pagină în partea a doua, care este pe hârtie mai subțire. Titlul cu roșu, ca și inițialele și mărturiile. Legătura este probabil mai recentă.

Cel de al doilea manuscris cuprinde « 8 heruvico compuse de A. P. Profesor de muzică vocală în 1836 Aprilie » și « Kinonicele pe fiecare glas compus de Domnul Anton Pantoleon după cererea Domnului Alexandru Oltenescu S.A.E. Râmnicul 1837 ». La sfârșitul textului Anton Pann scrie că după tipărirea Catavasierului va da Herovidice Kinoniar, ceea ce a și înfăptuit 10 ani mai târziu cu sprijinul lui Veniamin dela Mănăstirea Bistrița.

În cuprinsul lucrării sale, Anton Pann amintește de vizitele făcute la mănăstirile din Țara

Românească pentru a solicita sprijinul reprezentanților bisericii, necesar publicațiilor sale. Astfel se explică cel de al treilea manuscris dela Mănăstirea Tismana, închinat arhimandritului Spiridon, egumenul mănăstirii, cu ocazia hramului, în 1844, după cum rezultă dintr-o scrisoare găsită împreună cu manuscrisele, cât și din următorul text: « August în 15. Slujba Adormirii Prea Sfintei de Dumnezeu Născătoare și pururea Fecioarei Marii. Alcătuită în zilele părintelui arhimandrit Spiridon de mine Anton Pann profesorul Seminarului Sfintei Mitropolii când am venit la praznicul Sfintei Mănăstiri și au șezut mai multe zile, 1844 August în 4 ». În această perioadă Anton Pann fusese înălăturat din postul de cântăreț la biserica Curtea Veche din București. Manuscrisul dela Tismana completează știrea dată de Stefulescu (Mănăstirea Tismana), care menționează că în 1844 Anton Pann se găsea la Tismana. O scrisoare plină de laude și recunoștință, adresată arhimandritului Spiridon, ce precedă textul manuscrisului, subliniază raporturile în care se găsea Anton Pann cu această personalitate influentă în lumea bisericească.

Rezultă deci, din aceste texte autentice, iscălite și sigure, că numele lui Anton Pann era, *Pantoleon* și chiar *Pantoleon Petrovanu*.

T. V.

## ȘCOLILE ȚĂRĂNEȘTI DE PICTURĂ DIN BANAT

Dintre toate ținuturile românești oprite de jugul otoman, Banatul a avut cel mai mult de suferit. Transformată în pașalâc și încorporată imperiului turcesc, între 1552 și 1716, această provincie transcarpatică cunoaște mai din plin asuprirea musulmană decât principatele din Sudul și Estul Carpaților care nu erau de drept decât tributare acestei uriașe puteri retrograde. În cultura Banatului, cele aproape două secole de stăpânire turcească au lăsat urme greu de înlăturat. Tendința stăpânitorilor otomani de a transforma bisericile în moschei, distrugând zugrăveala existentă în ele și icoanele portabile, lipsește istoria artei feudale din Banat de un capitol important. Cele mai vechi mărturii de pictură din epoca feudală în Banat nu urcă mai sus de secolul al XVII-lea, și cele câteva mănăstiri păstrate — Mănăstirea Săracă din Timiș, sau Mănăstirea Zlătița pe Dunăre — care păstrează fragmente de pictură din acest secol, sunt împreună ca piesele de iconostas din mănăstirea Partaș, singurele urme de artă dinaintea eliberării provinciei de sub Turci,

asa că e greu să ne facem o imagine prea precisă despre ceea ce a însemnat tradiția artei feudale cu conținut bisericesc în Banat.

La Mănăstirea Săracă a funcționat chiar și un atelier-școală de zugrăvire, unde sunt pomeniți la 1730 zugravul Andrei și fiii săi: Iovan, Chirian și Andrei, care au refăcut o parte din frescele bisericii, păstrând fidel stilul iconografic în compoziție, în canonul hieratic al reprezentării figurilor, de pură tradiție medievală răsăriteană. La refacerea bisericilor și mănăstirilor, după retragerea Turcilor din Banat, se folosesc, datorită grabei în care se lucrează, nu numai meșteri consacrați, veniți de aiurea sau chemați datorită faimei lor, ci și forțe locale. Astfel, printre zugravii secolului al XVIII-lea găsim meșteri pe deplin formați, aduși anume din alte părți, cum este acel Nedelco Popovici, care pe la 1735—1750 a pictat « al secco » peste 200 m<sup>2</sup> de zugrăveală în biserica ortodoxă din Lipova (pictură scoasă de sub mortar, în 1928, de Ioachim Miloia), dar găsim, alături de ei, și mici meșteri locali, cum este la Surducul-Mare zugravul--

fără îndoială român — ce iscălește Vlașici (« Vlas » sau « Vlah » însemnând român).

Către mijlocul secolului al XVIII-lea asistăm în Banat la fenomenul masiv al tendinței spre laicizarea decorației bisericești. Este momentul când produsele agrare bănățene încep a fi valorificate pe piața austriacă și internațională. Populația românească a Banatului, trăind încă în tiparele suprastructurale ale feudalismului, începe să-și manifeste, în cadrul vechilor forme de artă religioasă, tendințele spre observarea directă și redarea naturii. Mai întâi timid și rar, apoi din ce în ce mai frecvent și mai îndrăzneț, elementele unei noi viziuni a lumii reale încep să-și facă loc în pictura cu temă religioasă. O formă de artă populară o constituie în Banat icoanele pe sticlă și chiar pe suprafețe de oglindă, gen care are legile lui, determinate de natura materialului și de efectul scontat. Caligramele cu curbe largi și unghiuri îndulcite ale acestei picturi încep să se recunoască și în arta țărănilor iconari ce zugrăvesc biserici pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, unii din ei având chiar ranguri bisericești, cum este ierodiaconul Vasile Alexievici, fondator al unei școli țărănești de pictură, semnalată la 1736 în Srediște. Originar din Oltenia, venit cu încă 50 de familii românești din preajma Tismanei ca să populeze regiunea Vârșetului devastat de Turci, ierodiaconul Vasile lucrează ajutat de membrii familiei sale, după sistemul artizanilor medievali. Cele patru icoane din vechea catapeteasmă a bisericii Clopodia, mărturisesc o neîndoieală reînnoire față de tradiția bisericească, atât în ovalele figurilor, mult mai aproape de realitate, cât și în felul de a picta draperiile. Fiul lui, George Diaconovici (n. 1736) duce mai departe procesul de eliberare din canoanele vechii picturi, cum se vede din operele, încă masive ca tratate, pline de sevă și de dragoste a concretului, aflate la Muzeul Regional al Banatului la Timișoara.

George Diaconovici este primul portretist al țăranilor români din Banat. În biserica de lemn din Povârgina, zugrăvită de el în 1785 apare pe peretele ctitorilor figura țăranului Ion Medescu, în costumul lui țărănesc. Fiul lui George, Petru Diaconovici, e și el zugrav, cum reiese din pisană a aceleiași biserici. Din familia acestora este și Constantin Diaconovici Loga, filologul bine cunoscut.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, tehnica și viziunea iconarilor țărani sunt mult mai avansate în spre realism. Iconostasul bisericii din Lipova, pictat pe la 1785—1787 de Ștefan Tenețchi-Ponerchiu, pictor care a asimilat ceva din experiența maestrilor Renașterii italiene, dovedește că valoarea ca mijloc de modelare a

reliefurilor luase locul atât conturului caligrafic din faza de tranziție, cât și schemei hieratice bizantine, detronată de acesta.

Începutul secolului al XIX-lea ne oferă numeroase exemple de zugravi țărani ce lucrează în noul stil. Dimitrie Turcu din Oravița (1810—1883), fiu al servitorului dela «Oficiul cămăral», dat întâi la cismărie, ia pe ascuns lecții cu profesorul de desen dela gimnaziul german local, apoi intră ucenic la zugravul sârb Arsenie Petrovici, care tocmai fusese chemat să picteze biserica ortodoxă din Oravița. La 19 ani are atelier de pictură și primește comenzi de prapuri și icoane, apoi și de pictură murală.

La 1848, Dimitrie Turcu trece în Oltenia, unde rămâne doi ani, executând portrete «pe la casele boierești». Reîntors, își asociază la lucrări, ginerele, pe Nicolae Hașca din Topleț, autodidact cu mult mai puțin talent, ale cărui opere păstrate la Muzeul din Timișoara sunt mult inferioare celor ale socrului său. Portretul de arhieru al acestuia din urmă, trecut drept «Sfântul Nicolae», în două replici de dimensiuni diverse, denotă mult mai mult realism în viziune și o tehnică mai corect academică. Turcu a trecut târziu, la vârsta matură și pe la Academia din Viena, timp de un an, se pare.

Interesant prin ceea ce sugerează este faptul că în compozițiile naive ale lui Nicolae Hașca — cum e Sf. Ion Botezătorul într'un peisaj cu alei de arbori, tratat într-o perspectivă infantilă, sau cum e «Buna Vestire»<sup>1</sup>, — se strecoară elemente luate din viața socială locală. Fecioara ca și îngerul cu aspect feminin din această ultimă scenă sunt îmbrăcați după moda din Austria secolului al XVIII-lea, iar începerea în care se petrece scena este mobilată în stilul Biedermeier. Elementele exterioare ale culturii materiale orașenești a epocii se asociază la Hașca cu tiparele compoziționale ale tradiției artistice populare.

Elevii și urmașii lui Dimitrie Turcu, un Dumitru Popovici, întemeietor și el al unei familii de artiști, un Ion Ștefanovici, Zaharia Achimescu, Lazăr Zbăgan sau Ion Badiu, pregătesc și ei terenul pentru apariția picturii moderne de șevalet cu subiect laic, în Banat. Pasul important îl face însă Mihail Velceleanu din Ramna, originar din Vâlcea, dintr-o familie de «mehanici» (spălători de aur) venită la minele din Valea Berzavci. Acest prim bănățean de care se știe sigur că s'a format într-o academie cu tradiție, la München, este întâiul «moalăr» (pictor) din Banat, care execută naturi moarte și portrete de șevalet cu o tehnică mai evoluată și într'un incontestabil stil laic

<sup>1</sup> Inventar 899, Muzeul Reg. al Banatului din Timișoara

modern. Cele câteva lucrări păstrate în Muzeul timișorean și cercetările lui Ioachim Miloia asupra vieții sale nu îl fac cunoscut într-o măsură mai mare decât pe ceilalți. M. Velceleanu a înființat, în atelierul său dela Bocșa Montana, o adevărată școală de pictură, în care se perindă ucenici dintre țărani — din rândul acestora va fi fiul de iconar *Nicolae Popescu*, cel mai mare pictor al Banatului — dar și zugrăvi în vârstă, pătrunzându-se de spiritul înnoitor. Așa sunt Dimitrie Mihailovici care l'ajută pe M. Velceleanu în 1830 la zugrăvirea bisericii din Călnic, Nicolae Mărișescu din Bocșa Montană, Teodor Gherdanovici din Lugoj, Filip Matei din Bocșa, care va fi maestrul dintâi al lui Ioan Zaicu și alții, asigurându-se în chipul acesta unitatea stilistică a școlii printr-o soluție de continuitate care nu lasă de o parte aproape niciun nume din istoria picturii românești din Banat. Pentru a pricepe chipul în care înțelegeau pictorii acestor școli țărănești să interpreteze laic temele biblice în icoanele ce executau, putem urmări într-o pânză a unui anonim din școala lui M. Vel-

celeanu, o « Cină de taină » de dimensiuni destul de mari (0,730 x 0,910 m), aflată în depozitul Muzeului din Timișoara, tendința realistă de a introduce în vechea iconografie elemente noi, observate în viața de toate zilele. Astfel, pe masa la care stau înșirați rigid, într'un ritm destul de tradițional, apostolii cu Hristos, la mijloc apare pe un taler un rumen purcel fript — mâncare de lux de predilecție a locuitorilor din câmpia Banatului — așezat lângă potirul mistic. Gestul sacramental al frângerii pâinii cu mâinile apare de asemenea destul de inutil de vreme ce pe masă se găsesc mai multe cuțite. Este un exemplu de amestecul elementelor locale realist observate, într-o pictură care, aparent, în linii generale, păstrează stilul tradițional.

Cunoscând antecedentele acestea ale picturii moderne românești din Banat, devine mai ușoară studierea unor figuri de primă mărime, cum sunt pictorii Nicolae Popescu și Ioan Zaicu, și a legăturilor lor adânci cu arta locală, a țăranului bănățean.

I. F.

## CÂTEVA PRECIZĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU BIOGRAFIA LUI G. ASACHI

M'am întrebat adesea de unde poate veni numele cunoscutei « Albine Românești » a lui Asachi? El a fost pus uneori în legătură cu mult răspândita « Albină Nordică », ceea ce însă nu pare convingător. Dar, mai zilele trecute, parcurgând introducerea la romanul lui Stendhal « Henri Brulard », în ediția Champion,<sup>1</sup> am aflat că unul din volumele manuscrisului din Grenoble, scris între Noembrie 1835 și Martie 1836, este însoțit de gravuri liniare, după operele multor pictori italieni ai Renașterii, tăiate dintr-o revistă atunci în mare favoare, « L'Ape Italiana ». Fără îndoială, de aici a trebuit să-i vină lui Asachi ideea pentru numele revistei sale, apărută în 1829, cunoscute fiind relațiile sale cu Italia și dragostea față de această țară. Și poate, asemănarea voită nu s'a mărginit numai la nume, a trecut mai departe la conținut. Foia moldovenească, ca și albina italiană, culege cam de toate, dar dă o preferință evidentă chestiunilor culturale și adesea publică ilustrații după opere de artă cunoscute.



Un alt episod însemnat din viața lui Asachi este cea al prieteniei cu Bianca Milesi, « Leuca » amintirilor sale din tinerețe. Detaliile privitoare la această pasiune ne sunt cunoscute din trei izvoare: o « Notice Biographique » a lui Emile Souvestre,<sup>2</sup> în care se povestește viața Biancăi Milesi; articolul doctorului C. I. Istrati « Din Trecutul nostru »<sup>3</sup> și monografia lui E. Lovinescu, în care știrile culese din cele două publicații anterioare sunt coordonate și contopite, nu fără oarecare erori. Cum cea mai mare parte a acestor știri provin dela Asachi, ele au o coloratură specială, nu rareori se contrazic, tind la crearea în jurul celor doi îndrăgostiți a unei atmosfere de legendă, în care amintirea perechilor celebre de amorozați Laura și Petrarca, Beatrice și Dante, este evidentă. Asachi, natură duioasă, își creează un rol simpatice în această legătură, desigur nu din lipsă de sinceritate, dar dintr-o falsă judecare a situației și a firii veritabile a partenerei sale. Iar cei care au tratat acest subiect mai târziu, informați numai dintr-o parte, necunoscând în întregime

<sup>1</sup> Oeuvres complètes de Stendhal, Vie de Henri Brulard, Paris, v. I, Honoré et Edouard Champion, 1913, p. XLVI.

<sup>2</sup> După Lovinescu, apărută în Paris, la 1854, p. 129.

<sup>3</sup> Dr. C. I. Istrati, Din trecutul nostru, articol publicat în « Literatură și Artă Română », 1909, anul XIII, numerele din Iulie, August și Septembrie.



rolul pe care l'a avut în acest episod Bianca, mai ales nedându-și seama de caracterul energic și de însușirile rare ale acestei femei excepționale, au tratat-o ca pe o îndrăgostită oarecare.

S'au cunoscut — lucrul nu este absolut sigur, căci Asachi îl povestește în două feluri deosebite — într'un magazin de articole pentru pictori, Moscardini, din Piazza di Spagna. S'au revăzut în fața Stanzelor lui Rafael, pe care le copiau și unul și altul. Dintru început, Bianca își ia un rol de conducătoare, de protecoare oarecum a acestui străin plin de dorința de a se instrui, care se găsea singur în Roma. E mai tânără ca el cu doi ani, fiind născută în 1790, dar este mult mai matură, mai voluntară, știe mai ales ce vrea. Aparține uneia dintre familiile cele mai cunoscute din Milano, căci după mamă este o Viscontini. Știm ce era Milanul în această vreme, importanța ce se acorda aici artelor, mai ales muzicii, luxul ce domnea în clasele avute, interesul pe care-l acordau, mai degrabă pe ascuns, politiciii, după ce cunoscuseră două invaziuni: pe cea a Francezilor, la început primiți destul de simpatici, în numele Revoluției, mai în urmă detestați; apoi pe cea a Austriacilor, urâți de moarte. Stendhal, în numeroasele sale lucrări despre Italia, ne informează despre cele mai mici detalii, ne face un tablou complet, viu și sugestiv al vieții milaneze.

Familia Biancăi e liberală, și în aceste idei fu și ea crescută, după ce revenise, nu dela o mânăstire, cum spune E. Lovinescu, ci dela un pension de călugărițe din Saint-Germain en Laye. Din cea mai fragedă copilărie ea este obișnuită să audă și, mai târziu, să aprecieze singură evenimentele politice la care asistă și care sunt cu adevărat senzaționale. Se cultivă citind și călătorind. Își formează un tezaur de cunoștințe în care literatura și știința țin un loc egal. Scrie chiar, ca și mama ei, în casa căreia se întrunea adesea tot ce Milanul avea mai de preț. Dela o vreme, Bianca e cuprinsă de dorința de a deveni pictoriță. La lecții cu cel mai vestit pictor milanez de atunci, prieten al familiei, Andrea Appiani, care-i face chiar portretul, dăruit mai târziu lui Asachi<sup>1</sup>.

Dar Appiani e bătrân și paralizat în ultima vreme<sup>2</sup>. Probabil încă de mai înainte el încease de a mai da lecții. Bianca are nevoie să-și continue învățătura, în care scop merge la Roma, poate împreună cu mama ei, după cum s'ar înțelege din unele împrejurări povestite de Asachi. Și aici se găseau artiști, cunos-

cuți sau în relații de prietenie cu familia: pictorul Michael Köck, și, mai ales, cel mai ilustru sculptor al vremii, Antonio Canova.

Grație Biancăi, Asachi pătrunde în aceste cercuri artistice, frecventate de tot ce era mai distins în Roma, ca italieni și străini, cunoaște o lume pe care niciun alt român plecat la studii n'ar fi putut-o cunoaște. «Muza moldoromânului», cum o numește Asachi cam naiv pe prietena sa, nu este numai inspiratoarea poeziilor puerele, italiene și române, pe care le produce Asachi în acea vreme; ea este educatoarea lui, își ia din ce în ce un rol de îndrumător asupra acestui spirit docil și plin de bune intenții, dar timid.

Cât de departe merge influența ei asupra lui Asachi se vede și din faptul că, sacrificându-și dragostea, care era reală, cum o dovedesc atâtea probe palpabile, ea își îndeamnă iubitul să se întoarcă la Iași, atunci când află, prin relațiile ei, dela Generalul Miollis, guvernatorul francez al Romei (și numai acest lucru e de natură să ne dovedească cât de important personaj devenise Bianca), că Napoleon pregătește expediția contra Rusiei, în 1812.

Printre planurile romantice concepute de Napoleon în această culme a gloriei sale, după care a urmat imediat declinul catastrofal, era și acela al reconstituirii Daciei. Bianca consideră că Asachi poate juca un rol important în această împrejurare și îl silește să plece. Rămasă singură, ea continuă să se cultive și să se intereseze din ce în ce mai mult de societatea secretă ce se formase atunci pentru liberarea Italiei, pentru triumful ideilor liberale în lume. Personalitatea ei energică, acțiunea ei curajoasă, o impuse atenției patrioților, cu toată tinerețea ei. Devenită suspectă, deci în primejdie, ea fuge în 1822 în Franța, unde însă continuă cu și mai multă energie activitatea de carbonară. În 1825 e la Genua, unde se căsătorește cu doctorul francez Charles Mojon, și el un bărbat cu idei înaintate, singurul om generos din Genua, orașul avarilor și al egoiștilor interesați, după cum îl califică Stendhal<sup>3</sup>. Împreună cu Mojon, ea se stabilește apoi la Paris, unde ajută pe toți patrioții italieni stabiliți acolo, câștigă pentru ei simpatiile progresiștilor, ca de pildă pe cea a lui Michelet și Quinet, în scurt, duce o acțiune atât de utilă și de efectivă, încât Manzoni o numește «Madre della Patria».

Este interesant să se știe că la Paris, Bianca se întâlnește cu Ermiona, fiica lui Asachi, ceea ce dovedește că, deși pentru acest interval nu mai avem știri precise dela Asachi, asupra

<sup>1</sup> Cf. Lovinescu, Gheorghe Asachi, p. 25, nota 2.

<sup>2</sup> Fusese lovit de un atac de apoplexie în 1813 și a murit în 1817.

<sup>3</sup> Stendhal, Promenade dans Rome, Ed. Champion, p. 113 și 293. «J'y ai vu un médecin célèbre qui se fâche lorsque les Anglais veulent payer à chaque visite. Malgré cet élatant contraste, Gènes n'en est pas moins, la ville de l'avarice...». (Acolo am văzut un medic celebru care se supără când Englezii vor să plătească la fiecare vizită. Cu tot acest contrast isbitor, Genua nu e mai puțin orașul zgârceniei).

prietenei sale, ea rămăsese totuși în relații cu acesta. Ermiona se găsea în capitala Franței cu un copil din prima căsătorie. În casa Biancăi, se spune, ea cunoaște pe Edgar Quinet, marele istoric, idolul tineretului liberal. Atunci când acesta, persecutat de oficialitate, văduv, obligat să se expatrieze la Bruxelles, după proclamarea lui Napoleon al III-lea ca împărat, este singur și nenorocit, el găsește în fiica lui Asachi, după moartea în aceeași zi, în 1849, a prietenilor lor comuni, Bianca și doctorul Mojon, o fire înțeleghătoare, doritoare să se sacrifice pentru a-i ușura viața materială. Și astfel, în 1851 ei se căsătoresc.

Ce a urmat după această dată se cunoaște din

studiile scrise la noi despre Asachi. Ar mai fi de lămurit numai chestiunea copiilor acestuia, care, la o cercetare mai atentă a împrejurărilor în care au trăit, a relațiilor lor cu Asachi, poate oferi oarecare surprize.

Un lucru important de remarcat în legătură cu Bianca Milesi, este că ea este nepoata Matildei Dembovski Viscontini, prietena cea mai iubită a lui Stendhal, moartă în 1822, pe care acesta o regretă mai mult decât pe oricare alta dintre numeroasele sale cunoștințe și pe care o amintește, adesea, în cursul scrierilor despre Italia, fie sub numele Metilde, fie numai cu inițiala M. sau cu prima silabă Mat.

G. O.

## ATITUDINEA PROTESTATARĂ A LUI THEODOR AMAN FAȚĂ DE MONARHIE ȘI REGIMUL EI POLITIC\*

Activitatea patriotică a lui Theodor Aman în domeniul picturii este astăzi îndelobște bine cunoscută, deși și în această privință mai pot fi scoase la iveală aspecte noi. Mai puțin cunoscută este activitatea patriotică a pictorului manifestată în cadrul vieții publice, fie că este vorba de relațiile sale personale, sau de atitudinea luată cu ocazia unor evenimente și împrejurări diferite.

Cercetări recente cu privire la Theodor Aman au scos la lumină documente socotite — de un sfert de veac și mai bine — pierdute, sau pe care burghezo-moșierimea de odinioară s'a străduit cu grijă să le ascundă sau chiar să le distrugă.

Baza materialului documentar la care ne vom referi în rândurile de față este oferită de bogata corespondență purtată în limba franceză de Th. Aman cu fratele său mai mare, între anii 1870—1885. În componența ei actuală ea cuprinde 59 de scrisori adresate de pictor lui Alexandru Aman. Deosebit de aceasta am putut regăsi șapte epistole adresate de acesta artistului. Ultima dintre ele, scrisă în anul morții lui Alexandru, e păstrată în « Dosarul Aman » al Academiei R.P.R., iar celelalte se află la o parte din descendenții Anei Th. Aman. Cercetarea atentă a corespondenței ambilor frați arată că nu toate scrisorile lui Theodor Aman dintre 1870 și 1885 către Alexandru s'au păstrat. Lipsesc îndeosebi anii afirmării independenței noastre de stat 1877 și 1878, după cum lipsesc scrisorile dinainte de 1871, al căror conținut l'am putut recupera în parte, din răspunsurile lui Alexandru către Theodor, dar aceasta

numai pentru unele epistole din 1870. Într'adevăr câteva din scrisorile trimise de Alexandru fratelui său în acest an, au fost păstrate de pictor și lăsate împreună cu multe alte documente, soției sale. O parte din acestea au fost donate în 1919 de Aneta Aman, Academiei Române. Restul, un important mănunchiu de peste 150 de piese, împrumutate în 1926 pictorului Horațiu Dumitriu, în vederea întocmirii unei monografii, au rămas ca și pierdute vreme de aproape 25 de ani. Faptul se explică ținând seama că moartea atât a soției lui Aman cât și a lui Horațiu Dumitriu, s'a întâmplat aproape în același timp, în Martie-Aprilie 1926. Astfel, documentele au fost date uitării, s'au risipit pe la diverse persoane din familia soției artistului și multe chiar au dispărut.

Cercetările noastre au dus la regăsirea a mai mult de 100 din documentele în cauză (scrisori de familie, acte, contracte, invitații, corespondență cu străinii, proiecte, testamentul, fotografii, schițe, liste de tablouri, hârtii în legătură cu Muzeul Aman etc.), celelalte rămânând probabil pierdute.

Domnia lui Carol I a însemnat pentru Aman o perioadă de intens sbucium moral, de amară și ostenitoare cheltuială sufletească, nu lipsită de clipe de durere, dublate de altele pline de revoltă și dispreț. Exceptând perioadele lipsă menționate, corespondența ne desvăluie cu regularitate gândurile intime ale artistului și patriotului care și vedea țara sângerând sub ghiarele lacome ale monarhiei și monstruoasei coaliții burghezo-moșierești. Toate eforturile sale pe

\* Rezumat din Comunicarea prezentată în ședința Secțiunii a VI-a a Academiei R.P.R. din 31 Octombrie 1952.

plan cultural și artistic riscau să fie anihilate de neînțelegerea, ignoranța și corupția unui regim, ale cărui măsuri tindeau la îmbogățirea cât mai largă și mai rapidă a burgheziei și marilor latifundiari, pe spinarea năpăstuitului popor.

Aman participa intens la viața publică, străduindu-se să-și formeze opinii personale. Răspunzându-i la o scrisoare din 12 Februarie 1870 (azi pierdută), Alexandru Aman îi scria la 18 ale aceleiași luni lui Theodor: «Sunt foarte mulțumit că ai luat parte la banchetul dat de comercianții lui I. Brătianu, căci ai avut ocazia să apreciezi prin tine însuși spiritul și sentimentul care animă cele două partide care se succed la guvern dela plecarea lui Cuza și până azi». Pictorul îi făcuse lui Alexandru Aman o caracterizare a acestora, exprimându-și printre altele și opinia că în timp ce unii se declară favorabili concesiunii Stroussberg, ceilalți se bat pentru decorații, opinie care determinase pe Alexandru să constate: «A spune (pur și simplu că unii sunt pentru concesiune și alții pentru decorații — *Nota Red.*) înseamnă a conchide că unii sunt niște hoți și ceilalți niște vanitoși. Adevărul e, că concesiunea Stroussberg va fi fatală țării, Brătianu o recunoaște el însuși... dar precum spui, noi nu avem oameni de stat, avem pigmei...»<sup>1</sup>.

Un an mai târziu, la 25 Februarie 1871, problema rămânea încă actuală și pictorul îi scria fratelui său: «Suntem foarte neliniștiți în ce privește viitorul țării, în legătură cu afaceria Stroussberg care a fost poreclită Sedanul Românesc, căci într'adevăr suntem ruinați... Țara e foarte bolnavă și mai ales finanțele care nu se vor vindeca atât de curând dacă se compară progresul (deficitului) — *Nota Red.* fiecărui an. La plecarea lui Cuza datoram — adică datoriam flotantă — 12 milioane; în clipa de față am ajuns la 150 de milioane. Deja funcționarii nu mai sunt plătiți de luni de zile. Se vorbește mult de un nou împrumut (e slăbiciunea lui Ion Ghica...). Intreg partidul va fi stigmatizat ca hoț și ca unul ce vrea pieirea acestei biete țări. De Prinț s'a săturat lumea...»

Un pasaj dintre cele mai semnificative în legătură cu atitudinea antimonarhică a lui Theodor Aman, ni-l oferă scrisoarea din 30 Noembrie 1876, în care — referindu-se la persoana lui Carol I — pictorul îi scrie lui Alexandru: «Cred că nu trebuie să-ți mai spun că artele nu-i datorează nimic și eu cu atât mai puțin».

Cât de juste erau ideile pictorului în problema stimulării artelor și a orientării lor pe drumul unei expresii naționale și patriotice, rezultă

din discursul ținut în 1874 cu ocazia decernării medaliilor la «Expoziția Artiștilor în viață». Subliniind că «cei mai mulți expozanți sunt elevi ai Școlii de Belle Arte din București», și că «numărul artiștilor români covârșește pe cel al artiștilor străini», Aman nu vedea aci meritul lui Carol I, ci dimpotrivă, preciza că «aceasta o datorim guvernului din 1864 care a decretat deschiderea școalelor de Belle Arte din București și Iași». Referindu-se la stările de lucru actuale, el continua: «aceste școale, domnilor, care sunt chemate a îmbunătăți inima și desvolta simțământul frumosului în poporul nostru, ar fi dat desigur mai mari probe de înaintare, dacă junimea care s'a desținat acestei arte ar fi fost mai încurajată și dacă Școalele de Belle Arte... n'ar fi fost în mai multe rânduri zdruncinate în cursul lor». Exprimându-și apoi regretul că mai ales în ce privește pe tineri, pictura portretistică se dezvoltase în dauna celei istorice, Aman arăta că «tablourile istorice sau de gen antrenează la speze mari pe care artistul cu anevoință le poate acoperi» și afirma: «este de regretat fără îndoială lipsa de pagini istorice în expozițiunile noastre naționale... Ar fi de dorit ca acum când s'au declarat între noi talente tinere și pline de dorința de a lucra», guvernul și consiliul publicului «să contribuie pentru dezvoltarea și propagarea artelor la noi... prin comenzi și încurajări de tot felul» căci — «numai atunci vom vedea nu expozițiuni compuse din mici subiecte... ci din mari pagini istorice». Referindu-se apoi la sculptură și arhitectură, el protesta împotriva cosmopolitismului guvernelor burghezo-moșieresti arătând că dacă aceste arte ar fi fost încurajate «nu am fi siliți a comanda statuile eroilor noștri în străinătate, de unde ne vin cu figuri de orice națiune afară de română», și, «am mai avea pe lângă aceasta inspirațiuni în sculptură ca și în pictură cu totul naționale»<sup>2</sup>.

Aman ținea foarte mult la specificul național al artei sale, la legătura cu poporul. Chiar bolnav fiind, îl vedem scriind la 30/12 Iulie 1876 soției lui aflată în străinătate: «M'aș duce peste Olt... și aș mai căuta ceva modele de țărani».

Unul din aspectele în care integritatea caracterului lui Theodor Aman s'a manifestat cu maximum de tărie este pus în lumină cu ocazia răsunătorului scandal stârnit în 1879 în jurul «restaurării» de către Carol I a vechii mănăstiri din secolul al XVI-lea dela Curtea de Argeș.

Restaurarea fusese încredințată până în cele din urmă arhitectului Lecomte, care și spunea

<sup>1</sup> Scrisoarea lui Al. Aman către Theodor, din 18 Februarie 1870.

<sup>2</sup> Vezi cuvântarea lui Th. Aman publicată integral în «Trompeta Carpaților» din 1 Decembrie 1874.

Lecomte de Nouy și era protejatul lui Carol I. Deși devizul inițial al restaurării întocmit de renumitul arhitect Viollet-le-Duc prevedea 10.000 franci aur, Lecomte — pe care Aman îl numește « ignorant la culme și hoț de prim ordin » — cheltuisese 300.000 franci peste suma necesară. Aman care fusese numit membru în Comisiunea însărcinată să cerceteze lucrările pentru restaurarea monumentului istoric amintit, îi scria la 6 Noembrie 1879 fratelui său Alexandru:

« Închipuiește-ți acest frumos monument stricat de mâini sacrilege și cu autorizațiunea guvernului, care, negândându-se decât la politică, lasă să piară țara întreagă ».

Urmează un scurt istoric al întregii afaceri și exclamația plină de indignare a pictorului la adresa lui Lecomte: « El cheltuește suma fabuloasă de 460.000 fr. !! pentru a strica singurul monument pe care-l aveam, pentru a-l înlătura caracterul și, în locul unui monument de toată frumusețea prin proporțiile sale și prin sculpturile sale în arabesc de cel mai bun gust, nu ne lasă decât o piesă de zahăr așa cum ai văzut la cofetării: aurită, înălbită și încărcată de detalii de care n'avea nevoie... Poți să-ți închipui indignarea mea, eu care admirasem această bijuterie de bun gust acum 14 ani, s'o văd în această stare astăzi și în imposibilitate de a îndrepta stricăciunile... Nenorocită țară! »

Datorită protecției de care arhitectul Lecomte se bucura din partea lui Carol I, guvernul a încercat să înlătore raportul defavorabil al Comisiunii din care făcea parte Aman, dar care a apărut totuși în presă. În legătură cu aceasta pictorul îi comunica la 29 Noembrie fratelui său: « Raportul nostru de care ți-am și vorbit a fost pus la o parte de ministru căci compromitea multe persoane la putere în momentul de față, începând cu Brătianu. Așteptarea publicului fiind dejucată, ziarele s'au amestecat și au publicat o parte în « Binele Public » din 21 Noembrie... Aceasta a provocat un scandal în consiliul de miniștri, unde numitul Lecomte este foarte protejat... Crețulescu are naivitatea să mă roage să desmint în ziare cum că raportul nu e al nostru. Ghicești, sunt sigur, răspunsul meu. Așa dar, am refuzat net o asemenea lașitate și ministrul, așa contrariat cum e, a fost obligat să priceapă că s'a adresat greșit. Scandalul e totuși mare și ziarele își propun să profite. Se pare că acest arhitect a făcut un acoperiș în plumb la via lui Brătianu. Înțelegi, dragul meu frate, protecția

și omul despre care se spune că e imaculat. Închipuiește-ți că pentru un acoperiș, să faci pe un aventurier să cheltuiască 497.000... bani pe care românii îi plătesc Dumnezeu știe cum! »

În cele din urmă — cu toate că Aman rămăsese pe poziție, determinând publicarea raportului în forma lui inițială în Monitorul Oficial din 15/27 Decembrie 1879 — afacerea s'a mușamalizat, ca toate celelalte jafuri săvârșite sub oblăduirea monarhiei.

Aman ajunsese un artist de mult consacrat, în plină maturitate — trecut de cincizeci de ani — și totuși autoritatea sa nu isbutea să năruie zidul de indiferență cu care guvernele lui Carol I înconjuraseră puținul vieții noastre culturale și artistice. « Expozițiile Artiștilor în Viață » organizate de Aman cu multă trudă și avânt nu stârneau interesul și încurajarea oficialității, ceea ce avea drept rezultat o nemulțumire crescândă în rândurile pictorilor. Și mai năpăstuită era școala, lipsită de suficiente fonduri de întreținere, cu lefuri mizere, cu săli improprii, și având nevoie după aproape două decenii de activitate — de o reorganizare structurală. Aman depunea eforturi necontenite ca să salveze situația, intervenind pe la autorități și miniștri, prezentându-se chiar șefului guvernului în persoană, dar nu obținea decât refuzuri sau rare și vagi promisiuni care rămăneau fără rezultat. Pe bună dreptate, exclamase Aman indignat că luminarea poporului era « cea mai măruntă dintre grijile guvernanților »<sup>1</sup> și că trebuia « să fii de-al lor ca să poți spera ceva »<sup>2</sup>, observând cu dispreț că ministrul Instrucțiunii Publice — care « în ciuda promisiunilor solemne »<sup>3</sup> nu făcuse nimic pentru școală — nu e decât « umila slugă a lui Brătianu »<sup>4</sup>, și că « nu face decât ceea ce poate să-i aducă un profit personal »<sup>5</sup>.

Este semnificativ cât de just și a dat seama Aman că regimul lui Carol de Hohenzollern vindea țara capitalului străin, ploconindu-se cu servilitate în fața apusului. Referindu-se la fărâdelegile și abuzurile liberalilor el îi scrie cu multă clarviziune lui Alexandru, la 15 Februarie 1883: « Cu toate greșelile pe care le-au făcut și pe care le cunoști, rămân la putere și vor mai rămâne multă vreme căci în străinătate sunt susținuți, datorită concesiilor de fiecare zi ».

Se știe că Aman frecventa uneori așa zisa înaltă societate. Totuși aceste relații nu erau pe placul artistului care era nevoit să li se conformeze în virtutea obligațiilor sale sociale. « Crede-mă, nu găsesc nimic care să mai mă

<sup>1</sup> Scrisoarea din 21 Noembrie 1880 către Alexandru Aman.

<sup>2</sup> Scrisoarea din 14/26 Martie 1882 către Al. Aman.

<sup>3</sup> Scrisoarea din 16/28 Decembrie 1881 către Al. Aman.

<sup>4</sup> Scrisoarea din 4 Ianuarie 1883 către Al. Aman.

<sup>5</sup> Scrisoarea din 19 Ianuarie 1883 către Al. Aman.



poată distra. Sunt desgustat de lumea pe care o cunoști foarte bine și pe care n'o mai pot suferi» îi scrisese el lui Alexandru Aman la 16 Decembrie 1881. În 1882, la 3 Ianuarie, Aman îi mărturisea fratelui său, manifestându-și disprețul pentru lumea mondenă și pentru curtea regală: «... la balul Curtii nu m'am dus nevrând să mai văd toate acele figuri neplăcute». Scrisoarea din 18 August 1883 revine asupra aceleiași teme: «La Palat n'am vrut să mă înscriu și în felul acesta am evitat să văd anturajul detestabil. Le cunoști din ziare conduita veșnic în dauna țării. Și deși încerci să-ți eviți ești silit să vezi toate josniciile acestor slugoi».

Frazele de mai sus nu sunt singurele care oglindesc vehemența cu care se exprima Aman când era vorba de persoana lui Carol I și a anturajului său. Foarte semnificativ în această privință este pasajul unei scrisori din 5 Iulie 1883, în care pictorul afirma, referindu-se la expoziția lui din același an, expoziție care nu se bucurase de nicio atenție din partea forurilor oficiale: «A propos de rege, a fost invitat de Davilla, căci eu nu puteam s'o fac fiind vorba de o expoziție destinată numai vânzării. A văzut asta din ziare și putea să se deranjeze, dar așa cum el însuși a spus o nu pricepe nimic. E un porc («c'est un cochon», în text)... ministrul nu s'a deranjat nici el. Aș

fi putut face să țipe ziarele, dar în apatia în care trăim nimic nu mai impresionează». Iar în scrisoarea din 14 Mai 1885 — una din ultimele pe care a mai avut ocazia să le trimeată fratelui său aflat atunci în capitala Franței, unde avea să moară curând — Theodor Aman declară fără înconjur: «Țara este în general pradă anarhiei. Justiție, război (e vorba de ministerul respectiv — *Notu Red.*) administrație, totul merge deacurmezișul, ceea ce mă face să cred că leacul nu va veni decât în urma unei revoluții — care plutește în aer — căci demoralizarea a atins culmea».

Prin progresismul ei, atitudinea lui Aman rămâne pentru noi un exemplu. Ea atestă o înaltă conștiință publică, respect și dragoste pentru adevăr, curaj și dărzenie pentru susținerea lui. Ea constituie totodată un caracteristic document acuzator împotriva monstruoasei coaliții burghezo-moșierești patronată de Hohenzollerni, a căror dinastie a însemnat pentru țară opresiune, jaf și crimă, și sub regimul căreia arta a avut de suferit nenumărate vicisitudini. Documentele pe care le-am prezentat mai au totodată menirea de a ne arăta că în fond a existat o legătură strânsă între opera lui Aman — operă profund patriotică prin semnificația tematicii ei istorice — și gândirea lui.

R. B.

## CONTRIBUȚIA LUI C. D. ARICESCU LA DESVOLTAREA TEATRULUI ROMÂNESC

Constantin D. Aricescu este una din personalitățile, rămasă până azi încă necercetată, care au alcătuit mănunchiul intelectualilor pașoptiști munteni. Recenta despuiere a mapei de documente manuscrise, provenind dela Iulia Aricescu, fiica scriitorului care, în 1939, le-a donat Muzeului Al. Saint-Georges, mapă astăzi în posesia bibliotecii Muzeului «Lupta Revoluționară a Poporului», oferă un material inedit și revelator în legătură cu C. D. Aricescu și cu relațiile sale cu cei mai mulți dintre participanții la revoluția din 1848. În afară de o participare activă directă la actul revoluției, activitatea sa literară și publicistică, inițiativele culturale cărora le-a dat curs, nisl înfățișează ca pe un consecvent și intransigent luptător pentru progres.

Istoric al mișcărilor din 1821 și 1848, poet, autor și critic dramatic, C. D. Aricescu a văzut în cultură un mijloc eficace de cunoaștere și deci o puternică armă de luptă; ca revoluționar, democrat a luptat — și această luptă

ia adus prigoana cenzurii, procesul, exilul — pentru a pune arma culturii la îndemână și în folosința poporului.

În acest sens, teatrul era înțeles de el ca un instrument de primă necesitate. Funcția de educare, puterea de transformare pe care le exercită teatrul, dacă acest teatru reușește să fie «spechiul» (oglanda) societății, fac necesară existența lui într-o societate care, în vîltoarea transformărilor sociale dela 1848, nu se poate lipsi de această tribună de agitație politică.

De numele lui Constantin D. Aricescu se leagă înfîrriparea primei trupe de teatru în Câmpulungul muntenesc; tot el este animatorul mișcării teatrale din Pitești, într-o vreme când provinciei îi revine datoria să adăpostească și să cultive teatrul românesc, gonit din capitală de concurența neloială a trupelor străine.

Fiu al lui Dimitrie, de fel din comuna Aricești, Constantin D. Aricescu s'a născut la

Câmpulung, de unde era originară mama sa, Elena Chilișoiu. Tânăr, de abia 23 de ani, în Decembrie 1846, împreună cu câțiva amici de școală, ia inițiativa improvizării unui teatru în orașul natal. Prima reprezentație a avut loc chiar în casa părintească, cu o comedie în două acte, compusă de el însuși: «Coconul Panaiotache» al cărei erou principal era un «boier ruginit, inamic al reformelor», după cum se exprimă Aricescu în Memoriile sale,

Și astăzi, în numai două săptămâni, «junii câmpulungeni, ca să-și întrebuințeze timpul cu folos pentru dânsii și ceilalți (cum ziceau în programul lor teatral), au improvisat un teatru prin farmec unu teatru în miniatură, un teatru de societate, o adevărată școală de morală practică».

Diletanții erau toți «junii» de diferite condiții, care își ofereau cu plăcere timpul, talentul, cunoștințele pentru folosul comun;



*Portretul lui C. D. Aricescu de Mișu Pop.*

rămase până astăzi inedite și care constituie, în afara unor aluzii destul de imprecise din presa vremii, singurul document autorizat în cercetările noastre privitoare la teatrul din Câmpulung.

Succesul spectacolului trezește gustul pentru teatru al concetățenilor; casa Moraitului și a lui Dimitrie Rucăreanu de pe artera principală a Câmpulungului, cu oarecare reparații care urmăreau facerea scenei și a parterului, este amenajată spre a servi drept local teatrului.

garderoaba o împrumutau dela diferiți cetățeni binevoitori sau o înlăturau.

«Ne trebuia vreun costum de boier? un boier ne procura antiriul, altul ciacșirii, altul brâul, altul fesul... etc. Ne trebuia costumi național? damele ne procurau pe a lor, cel bărbătesc îl împrumutam dela comercianți sau dela săteni...»

Piesa cu care s'a inaugurat teatrul a fost «O soarea la mahala», de Costache Caragiale.

În general, repertoriul era alcătuit aproape

în exclusivitate din comedii satirice: se jucau piese de Molière, cânteculele și piesetele lui Millo, comedii ale lui C. D. Aricescu.

Într-o perioadă de înnoiri revoluționare, care se puteau realiza numai prin demascarea, îngrășdirea și apoi extirparea fenomenelor retrograde, existența comediei satirice era imperios necesară. Acest lucru l-a înțeles C. D. Aricescu și l-a exprimat în repetate rânduri, în cronicile sale dramatice:

« Nevastă, frumosu lucru e Teatru aista! Seamănă, uite cu ciobul tău de oglindă, care-ți arată sulimanul și sbârciturile... »<sup>1</sup>.

El însuși a fost autorul mai multor comedii satirice, pe care le-a compus pentru teatrul din Câmpulung și care s-au pierdut, nefiind tipărite:

« Neaga rea » sau « Găina cântă, nu cocoșul », reprezentată în 1852, « Boierul Vlăduță » sau « S'a spart dracul opincile », reprezentată în 1857, « Peștorul » (Samsarii de căsătorii), reprezentată în 1857 și în 1865.

C. D. Aricescu a mai scris și scene politice în versuri (care s-au păstrat, fiind tipărite într'un volum în 1860), cum sunt « Trombița unirii » jucată în 1857 și « Sărbătoarea națională » sau « 24 Ianuarie 1859 », jucată pe scena teatrului din Pitești, în care folosește « într'adins » (după cum mărturisește) subiecte « de circumstanță », socotind că evenimentele de o imediată actualitate trebuie să fie o sursă de inspirație din moment ce teatrul, pentru a putea deveni « școala de morală și de politică », are datoria să oglindească realitatea.

Bineînțeles că orice exagerare în sensul unei politizări a teatrului este condamnată; și C. D. Aricescu este primul care să se ridice împotriva actualizărilor forțate, împotriva vulgarizării sociologice: într-o critică pe care o face piesei « Tudor Vladimirescu », de un autor anonim, el ironizează faptul că se atribuie lui Tudor Vladimirescu, în scop propagandistic, lozincile « dreptate-frăție », « luminează-te și vei fi, voiește și vei putea », care sunt de fapt deviza ziarului « Românul ».

Exemplul teatrului din Câmpulung a servit și altor orașe, dintre care Pitești. În iarna anului 1855—1856, diletanții din Câmpulung, cu frații Aricescu în frunte, s-au deplasat la Pitești, unde au organizat și însoțit stagiunea.

Faima trupei din Câmpulung ajunsese până în București și, în 1855, o scrisoare din Capitală invita pe frații Aricescu să vie să-și dea concursul la Teatrul cel Mare.

Teatrul din Câmpulung, înființat în 1846, datorită lui Constantin D. Aricescu, și-a continuat activitatea, cu întreruperi, până în

1865, înfrunzând cu curaj toate împotrivirile autorităților (la care, în « Memorii » C. D. Aricescu face aluzie de câteva ori: « șicanele unor prefecti ca d. Caracașu »), împotriviri care favorizau intrigile unor diletanți venali.

Întrerupt în 1848—1849 din pricina revoluției, teatrul își reia activitatea în 1850 sub direcția fraților Rucăreanu, și continuă sub supravegherea lui C. D. Aricescu până în 1853; reîncepe în 1855 și funcționează până în 1859; din 1859 și până în 1864 rămâne sub direcția lui Ovid Rudeanu, « unul dintre cei mai călduroși susținători și inteligenți diletanți al acestui teatru », după cum se exprimă Aricescu.

Plinul stagiunii era « în timpul sborului Sfântului Ilie », când se ținea celebrul bălci în Câmpulung, eveniment care atrăgea pe țăranii din întreg județul, ba chiar și din localități mai depărtate.

După 1870, Câmpulungul n'a mai avut teatru; la aceasta a contribuit și faptul că Aricescu s'a mutat în București. Au lipsit însă mijloacele materiale pentru susținerea teatrului; Câmpulungul pierde din prestigiul său odată cu înflorirea localității Sinaia, aleasă rezidență regală de vară; ritmul vieții sale economice scade, rămâne un orașel de provincie izolat, lipsit de căi de comunicație directe.

Dragostea și interesul pentru teatru nu l-părăsesc pe Aricescu la București, unde se stabilește, intrând în viața politică a țării. Violentele atacuri, publicate în « Opiniunea constituțională », din August 1869, împotriva guvernului, care scade în mod arbitrar subvenția pentru teatru, înjumătățind astfel salariile actorilor și reducând stagiunea la cinci luni și care, în consecință, lovește într-una din instituțiile cele mai importante de utilitate și interes publice, nu l-dovedesc un aprig și neobosit luptător pentru teatru românesc.

Administrator al « Românului », Aricescu semnează deseori rubrica de critică dramatică din acest ziar, afirmându-se ca un sprijinitor al unei literaturi de inspirație și tratare realiste. Pătruns de ideea că eficacitatea învățaturii pe care o oferă teatrul depinde, în primul rând, de valabilitatea repertoriului, Aricescu duce o politică de încurajare a producției originale, de promovare a tinerilor autori români, împotriva traducțomaniei și imitației servile. Viața, evenimentele contemporane, dacă se regăsesc reflectate în opera dramatică, sunt garanția succesului. În acest sens, C. D. Aricescu consemnează cu bucurie, în cronică sa despre « Prăpăstiile Bucureștilor », din « Românul » 1859—6 Ianuarie, răsunetul patriotic și sensul

<sup>1</sup> « Românul », Nr. 137.

social al diferitelor cuplete, felul cum a comentat și dezvoltat publicul aluziile la adresa demagogilor politici din piesă.

Misiunea educativă a teatrului o asigură în cea mai mare măsură repertoriul, dar și regia, decorul, costumele, jocul actorilor, dacă acestea servesc conținutul.

Efectul montării pe scenă a unei lupte cu tobe și surle și cu o numeroasă figurație<sup>1</sup> nu poate ascunde sărăcia textului.

De asemenea, costumele devine ridicol atunci când nu respectă « exigențele epocii », când nu corespunde cu posibilitățile și preferințele personajului<sup>2</sup>, mai ales într-o piesă istorică care tinde să reconstitue o epocă.

Cât privește arta actorului, C. D. Aricescu apreciază înainte de toate naturaleta, firescul jocului. El elogiază pe M. Millo, deși existau neînțelegeri grave de ordin personal între ei,

pentru că știa să rămână « ca și Talma în adevăr în natură »<sup>3</sup>. El socotea că un actor adevărat, prin trăirea rolului, prin identificarea sa perfectă cu personajul de interpretat, trebuie să te facă să uiți cu totul că te găsești la teatru. În această privință, în critica teatrală pe care o face în « Românul » Nr. 125, în legătură cu reprezentarea a două vodevile ale lui Millo, el povestește drept autentică o conversație auzită în sală, din care reiese convingerea noastră, mutată a unui spectator că arnăutul interpretat de Dragulici în piesă este de fapt un arnăut autentic, împrumutat de unul din boieri, în seara aceea, pentru spectacol. Și conchide C. D. Aricescu:

« Iată ce va să zică a se îmbrăca actorul cu rolul. Fie aceasta o lecție pentru domnii actori! »

ANCA COSTA-FORU

## ACȚIUNI DE PROTEST ALE ACTORILOR DIN TEATRELE NAȚIONALE LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

**A**rhivele statului păstrează o serie de documente inedite din istoria teatrului, care conțin date revelatoare asupra condițiilor de viață ale actorului și asupra mișcărilor protestatere pe care aceste condiții le-au generat. Acțiunile de protest au dus uneori până la încetarea lucrului pe scenă, părăsirea sălii de spectacol, greve și chiar închiderea teatrului.

Demn de relevat e faptul că aceste mișcări atacau nu numai stări legate de un imediat interes actoricesc, dar ridicau și chestiuni principiale privind rostul și menirea teatrelor naționale. Documentele oficiale inedite aflate în Arhivele Statului înfățișează și sub acest aspect manifestările slujbașilor scenei.



Elevii conservatorului de declamație, pe lângă vocație artistică, trebuiau să fie înzestrați cu multă perseverență și nețărmită dragoste pentru cariera actricească spre a putea înfrunta greutățile începutului, pe care le-au întâmpinat un Petre Liciu, și un Constantin Radovici, care, prin petiția lor din 3 Iunie 1891<sup>4</sup>, arată ministerului că renunță să-și mai dea producția

de sfârșit de an, deoarece nu au banii necesari ca să plătească « iluminatul sălii teatrului Național ».

Dacă în asemenea condiții, elevul isbutea totuși să absolve Conservatorul și să fie angajat ca gagist în cadrele teatrului Național — unde numărul locurilor era limitat — trebuia să lupte ca bugetul instituției să nu sufere vreo amputare, fiindcă în acest caz tot el era primul lovit. Astfel, în vara anului 1901, din motive de economie, gagiștii sunt anunțați că nu vor mai primi salariul pe lunile de vară. Expuși să rămână muritori de foame, gagiștii adresează un puternic protest ministerului<sup>5</sup> cerând să li se plătească jumătate din salariu pentru această perioadă. Protestul poartă următoarele semnături: Petre Liciu, N. Soreanu, Th. Petrescu, Petre Sturza, C. Murgescu, Aristid Demetriad, N. Paciurea, Ion Livescu, Achil Georgescu, G. Carussy, St. Deculescu V. Cernat, Paul Gusti, I. Montaureanu, N. Grigorescu, Adelina Mărculescu, Ion Cuțarida, Eugenia Ciucurescu, Eleonora Mihăilescu, Liniver, Pepi Moor, Lucrezia Brezeanu, Lucia Costescu (astăzi Sturza Bulandra) — adică aproape toți frunțașii de mai târziu ai primei scene.

Și când acest gagist, după un îndelungat stagi, prin talentul și munca sa isbutește să

<sup>1</sup> A se vedea cronică piesei « Tudor Vladimirescu » în « Trompeta Carpaților » din 1868, 12 Martie.

<sup>2</sup> A se vedea aceeași cronică la « Tudor Vladimirescu », citată mai sus.

<sup>3</sup> « Trompeta Carpaților », 14 Martie 1871.

<sup>4</sup> Dos. Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat., Nr. 6, 1891.

<sup>5</sup> Ibidem, Nr. 107, 1901.



urce până la cea mai înaltă treaptă actoricească — societariatul — condițiile lui de viață rămăneau totuși nesatisfăcătoare. Ștefan Vellescu, societar și profesor la Conservatorul de declamație din București, publicase încă în 1889 un memoriu<sup>1</sup>, în care, printre alte multe doleanțe, spune că «Societarii Teatrului Național, primii actori de dramă și comedie, sunt siliți să cutreere provincia sau să joace prin grădini de vară, deoarece bugetul era astfel întocmit încât nu poate retribui pe societar și nu-i poate asigura viața, iar munca și talentul sunt nesocotite în favoarea nepriceperii și a trândăviei».



*Șt. Vellescu.*

Aceasta era condiția de viață a actorului cât timp era tânăr și putea să lucreze. Când îmbătrânește, ce soartă îl aștepta ne-o arată petiția Raliței Mihăileanu adresată direcției Teatrului Național<sup>2</sup> și în care spune:

«În calitate de fostă elevă a societății «Filarmonica» și azi una din cele mai vechi artiste dramatice române, deoarece cu mine s'a jucat prima reprezentație în românește — preferându-mă prin celelalte — viu cu cel mai profund

respect a vă ruga că dacă credeți că serviciile mele nu mai pot fi încă utile scenei române, să-mi acordați cel puțin o pensie că să pot trăi, nemai având nici o altă resursă, deși, cum cunoașteți foarte bine, am dat fără preget serviciile mele teatrului român aproape o jumătate de secol».

Comitetul în ședința din 28 August 1879, îi acordă o pensie de douăzeci lei lunar cu începere dela 1 Septembrie 1879, nu dela 1 Mai cum ceruse petiționara.

La fel de cutremurătoare apare și cererea Iasomiței C. Caragiale, văduva lui Costache Caragiale, autor și actor, ctitorul Teatrului Național din București, sub direcția căruia s'a inaugurat în 1852 clădirea Teatrului cel Mare. Iată ce spune văduva lui C. Caragiale în petiția adresată Direcției Teatrului Național<sup>3</sup>:

«Cutezând chiar a arăta că este dureros și descurajator pentru viitorime, că pe când gloria lui Costache Caragiale e recunoscută, soția sa să îndure mizeria cea mai cumplită, cu toate astea în zadar fuse aceasta că vocea mea rămâne fără răsunet.

Astăzi la bătrânețe ajungându-mă însoțită de diverse boli și ne mai putând umbla pentru sfântul meu drept, desnădăjduită recurg la dvstră și vă rog a-mi face o pensiune din cassa teatrului cu care să-mi pot susține existența până când țara își va aduce aminte că Costache Caragiale și-a lăsat o femeie care zace în mizerie».

Iar Iorgu Caragiale, actor și scriitor, fratele lui Costache Caragiale, în același an, la 11 Februarie 1886<sup>4</sup>, într-o cerere adresată direcției declară: «Fiindcă termenul de trei luni ce ați binevoit a-mi acorda un ajutor mensual de 60 de lei pe lună, expiră acum la finele lui Februarie, într'un timp foarte critic, adică în mijlocul iernei, când tot săracul are mai multă necesitate decât altădată de ajutorare, vă rog...».

Aceeași atitudine de disconsiderare a oficialității față de slujitorii scenei se manifestă și la moartea actorului. Ziarul «Telegraful» din 19 Iulie 1891, Nr. 697 relatează astfel înmormântarea marelui comic Mihail Mateescu, strălucitul interpret al eroilor lui Caragiale: «Ieri, Miercuri la orele 4 p.m. s'a făcut înmormântarea eminentului artist al teatrului Național, Mihail Mateescu, fost societar, clasa I-a, una din gloriile scenei românești, decedat la vârsta de 34 de ani.

Cortegiul respira cea mai lucie sărăcie și după el nu era nimeni din oficialitate ci numai artiști: Ștefan Iulian, Vasile Leonescu,

<sup>1</sup> Dos. Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat., f. 104—106 și 128—130.

<sup>2</sup> Dos. T. Național, Arh. Stat., Nr. 539, 1879.

<sup>3</sup> Ibidem, Nr. 847, 1886.

<sup>4</sup> Ibidem.





*Aristida Romanescu.*

V. Alexandrescu, Ion Livescu. Bietul Iulian plângea amar pe fostul lui coleg... Jalea era de nedescris pe fețele asistentei».



Din această condiție a actorului s'au născut mișcările protestatare care nu s'au mărginit numai să denunțe incuria administrativă, favoritismul, risipa banului public, incompetența, ci au atacat înverșunat politica culturală a oficialității, după cum reiese din actele oficiale păstrate în Arhivele Statului, relativ la teatrele naționale.

#### I. TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Istoricul acestui teatru se desfășoară pe un permanent fundal de agitații, nemulțumiri și proteste ale actorilor în continuă luptă cu comitetele de conducere și direcțiile politice. Citirea dosarului 235 din 1894 al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, care se găsește la Arhivele Statului, ne dă într-o mare măsură explicația acestor frământări din teatrul oltean, explicație care, cu mici variante, este valabilă pentru toate teatrele naționale din acea perioadă.

În anul 1894 se schimbă guvernul. Teatrul Național, care de abia își deschide stagiunea,

se găsește fără director și fără comitet de conducere, deoarece politicienii craioveni întârzie din pricina rivalității dintre competitorii locali să-și desemneze candidații pentru aceste locuri, socotite de ei ca sinecuri. Ca de obicei, în ajunul schimbării guvernului, comitetul împărțise sub diverse forme partizanilor politici, care treceau în opoziție — subvenția, cu scopul ca noua conducere, rămânând fără fonduri să nu se poată descurca.

Primarul, care conform legii teatrelor, era președintele de drept al Comitetului teatral, nu avea timp să vie și pe la teatru, așa că delegă ca președinte un consilier comunal. Acesta, cum vine la teatru, în loc să vadă de nevoile instituției, sistează toate lucrările și începe controlul gestiunii fostei direcții, control — care pornit la început cu surle și trâmbițe spre a dovedi necinstea slujitorilor fostului regim — se termina întotdeauna printr-o împărțire generală.

În acest timp, teatrul rămâne fără conducător, cu subvenția mâncată, fără repertoriu și cu actorii neplătiți. Disperați că nu au cu cine sta de vorbă, societarii adresează prefectului un memoriu: «Ca reprezentant al guvernului ne adresăm d-voastră, arătându-vă că ne găsim în imposibilitate de a continua reprezentațiile



*Gr. Manolescu.*

și că suntem nevoiți a închide porțile teatrului, deoarece nu avem cu ce plăti cheltuielile serale plus lefurile artiștilor angajați și ale personalului de serviciu, fără a ne număra pe noi 12 societari, cari suntem lipsiți de existența zilnică și de un adăpost acum în iarnă, după 25 de ani de teatru... ».

Memoriul rămâne însă fără urmare, iar teatrul nu joacă fiindcă nu avea cine să ia o decizie, neexistând nici director, nici comitet.

De abia peste 15 zile, la 21 Noembrie, apar primele numiri în comitet și atunci I. Thănășescu, societar și director de scenă adresează noului președinte următoarea adresă: « D-le Președinte, astăzi 21 Noembrie 1894, convocat pe d-nii societari la repetiție, aceștia mi-au declarat că nu mai pot veni din cauză că nu au existența zilnică. Vă rog a decide ».

Președintele comitetului teatral, ca să dea dească actorilor proaspăta lui energie, pune următoarea rezoluție: « D. Director de scenă va cere în scris o asemenea declarație dela d-nii societari și ne-o va da în mână. Până atunci se va aplica amenda regulamentară ». Efectul acestei intimidante rezoluții e contrar celui așteptat, deoarece artiștii gagiști (contractuali), care până atunci stătuseră în rezervă, adresează chiar a doua zi, la 22 Noembrie, un memoriu, în care, printre altele, spun: « nefiind achitați, suntem dați afară din casele unde locuim și nici hrană pe datorie nu mai putem găsi. Această situație cu toată răbdarea cu care suntem înarmați, nemaiputând tolera mai ales că toți avem contracte în regulă, vă avizăm să luați măsuri ».

Președintele comitetului teatral uzează atunci de o obișnuită manevră, anunțând că într-un cât angajamentele gagiștilor au fost semnate nelegal de un comitet pus sub anchetă, contractele gagiștilor, ca să aibă valoare, trebuie să treacă prin noul comitet așa că actorii trebuie să se supună dispozițiilor acestuia și să reia imediat lucrul. În fața acestei amenințări, care lovea în camarazii lor mai tineri, societarii, solidari cu gagiștii, la 23 Noembrie (același dosar, fila 30) semnează următoarea petiție: « Domnule Președinte, subsemnații artiști societari, fiindu-ne peste puțină a mai suporta mizeria și lipsurile în care ne găsim, vă rugăm a ne acorda un concediu până la 1 Aprilie anul viitor ca să ne putem hrăni prin alte orașe din țară ».

Această cerere nu mai poartă nicio rezoluție fiindcă în fața dărzeniei artiștilor, atât direcția cât și ministerul au trebuit să cedeze.

Atitudinea oficialității nu se schimbă însă de-a-lungul vremurilor față de actorii craioveni și după 10 ani, la 15 Ianuarie 1904, găsim

următoarea încheiere a unui lung memoriu protestatar<sup>1</sup>: « Să i se dea artistului o leafă omenească, plătită la timp, fiindcă a pretinde actorului să fie numai martir, să sufere el și familia lui toate mizeriile sărăciei, pe când spiritul lui să planeze în sferele ideale ale artei, iar mintea să i se frământă pentru a pătrunde rolurile ce are de interpretat — e o mare nedreptate și cât va dăinui această stare de lucruri, chip de îndreptare nu va fi ».

Cât de grave ajunseseră lucrurile la Teatrul Național din Craiova ne-o demonstrează și următoarea scrisoare deschisă adresată Ministerului Cultelor și Instrucției Publice prin « Adevărul » (1903 din 17 Februarie, Nr. 4868): « Știe oare D. Haret că la Teatrul Național din Craiova, teatru subvenționat de stat, nu există state, nu există nicio încheiere a comitetului teatral, artiștii iau rar la casier câte 2—3 lei, iar dela începutul stagiunii nu s'a prezentat nici un soi de socoteală? Artiștii nu sunt achitați cu lunile ».

Situația dela Craiova nu constituie însă o excepție și o vom regăsi și la celelalte teatre naționale. Astfel :

## 2. TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI

Prin adresa din 12 Septembrie 1890, adresată ministerului, se arată că societarii acestui teatru au ajuns să aibă lefuri între 36 și 48 lei lunar.

Peste 10 ani, la 5 Iunie 1900, societarii teatrului ieșean, Aglaie Pruteanu, D. Pruteanu, Athena Georgescu, Alexandrescu, Vera Cuzinsky, Vlad Cuzinsky, Cârje, C. I. Ionescu, Elena Botez, Popovici, Manoliu, Rădulescu, adresează următoarea telegramă ministerului: « Protestăm împotriva gravelor nereguli săvârșite de comitetul teatral, care calcă legea și drepturile câștigate, prin cheltuieli risipitoare pe seama noastră. Vă rugăm să trimiteți anchetă, în așteptarea căreia vă facem cunoscut că am părăsit repetițiile ». Deci, grevă și la Teatrul Național ieșean din pricina comitetelor.

Rolul actorilor nu se mărginește însă numai la critică. Când, printr'un miracol, în fruntea lor e adusă o personalitate, un director competent, actorii se strâng în jurul lui și-l apără împotriva politicianilor care vor să-l schimbe odată cu schimbarea guvernului. Astfel, la 12 Ianuarie 1911, societarii Teatrului Național din Iași fac o impunătoare manifestare de solidaritate pentru directorul lor, Mihail Sadoveanu, trimițând următorul memoriu ministerului la București: « Să binevoiți a ni-l lăsa

<sup>1</sup> Mapa 23, fasc. 3, Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat.

<sup>2</sup> Dos. Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat., Nr. 69. 1890.

în mijlocul nostru, mai ales acum, când D. Mihail Sadoveanu a ajuns a ne cunoaște nevoile și aspirațiile noastre, iar noi îl stimăm și îi acordăm tot concursul nostru necondiționat unui om atât de bine dotat cu calitățile ce se cer pentru conducerea acestei instituții de cultură națională». Și semnează această cerere toți artiștii teatrului, după cum urmează: Aglaie Pruteanu, Ecaterina Petrone, P. P. Petrone, Gh. Cârje, C. Ionescu, Mircea Pella, C. B. Penel, C. Ionescu, V. Boldescu, Zoe Condușu, Vera Cuzinsky, I. Profir, B. Demetrescu, Eufrosina Momuleanu, State Dragomir, precum și stagiarilor: G. Dumitrescu, Athena Georgescu, Ana G. Cârje, Marcella Marcelian, M. C. Ionescu, Natalia Profir, Didina Dimitriu, N. Beligan<sup>1</sup>.

Ministerul, în fața acestei manifestări de solidaritate, declară că «le va menține directorul, nu pentru că-l cer artiștii dar fiindcă își face datoria».

Totuși politicienii, care râvneau locul de director și nu puteau admite ca actorii să aibă câștig de cauză încep să intrige și o cabală se urzește împotriva acestui director susținut de actori. Ministerul Cultelor și Instrucției Publice trimite în anchetă pe inspectorul general Polizu-Micșunești. Acesta, după ce ascultă la fața locului plângerile înscenate «pro causa», e nevoit să conchidă «că acuzațiile aduse direcției nu stau în picioare și că stagiunea lui Mihail Sadoveanu a fost cea mai bună în ultimii ani»<sup>2</sup>.

### 3. TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

La acest teatru, actorii obțin datorită acțiunii lor viguroase cea mai importantă dintre victorii, reușind să readucă prima scenă pe linia adevărului, ratei menirii, trasată de ctitorii Aristia, Costache Caragiale, Matei Millo. Într-adevăr, sub direcția Cantacuzino-Stăncescu, timp de aproape zece ani, se dusese o politică teatrală îndreptată împotriva literaturii dramatice originale, promovându-se un repertoriu compus din farse, locușuri și melodrame. Împotriva acestei grave devieri, societarii Naționalului, în frunte cu Aristia Romanescu, Amelia și Vasile Hasnaș, Ion Petrescu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu, Vasile Leonescu, C. Costescu, Marietta Ionașcu, formulează memoriul de mai jos, care înseamnă semnalul unei memorabile lupte pentru repunerea primei scene în rosturile pentru care a fost creată. Iată cuprinsul memoriului, înaintat la 18 Decembrie 1897<sup>3</sup>:

«Subsemnații artiști ai Teatrului Național, constatând că mersul instituției noastre dramatice, din punct de vedere moral este din ce în ce mai puțin satisfăcător, ne-am adunat spre a cerceta cauzele acestei situații, precum și care ar fi mijloacele de îndreptare. În urma consfătuirii avute, vă expunem rezultatul cercetărilor noastre.

În momentul de față, Instituția noastră se discreditează zilnic atât în fața publicului cât și a presei și principalele imputări ce ni se aduc sunt următoarele: că nu dăm atenția cuvenită pieselor originale, că din piesele străine alegem pe cele mai slabe și mai nepotrivite cerințelor actuale ale unei prime scene și că felul nostru de a le prezenta e insuficient.

Trebuie să mărturisim că aceste imputări sunt juste. În ce privește repertoriul original, iată ce avem de spus: Deși numărul producțiilor originale bune e restrâns, totuși o atențiune mai mare din partea direcției ar fi un stimulent puternic pentru autorii români și, în același timp, ar da artiștilor noștri prilejul de a se produce într-un gen pe care publicul, în nenumăratele ocazii, a dovedit că-l aprobă. Scopul Teatrului Național fiind de a face să propășească literatura originală, de a da publicului un spectacol instructiv și interesant și artistului prilejul de a se produce în tipuri și caractere din propria noastră viață, e de datoria noastră să cultivăm cât mai mult cu putință producțiile originale, depărtându-ne astfel de multe piese străine, care ne îngălează repertoriul.

De asemenea găsim justă cererea publicului și a presei, când îi silim să primească fel de fel de farse și de melodrame învechite și neconforme nici cu timpul, nici cu demnitatea unei prime scene.

Și când noi societarii suntem convinși de acest lucru, ne doare când primim imputări dela persoane competente asupra neneritei alegeri a repertoriului și ne doare cu atât mai mult cu cât nu suntem consultați niciodată în această privință, deși printre noi se găsesc mulți, care, prin meritul, munca și competența lor, ar putea emite idei folositoare. Mai mult încă, faptul că soarta noastră e atât de mult legată de a Instituției, ne îndreptățește la aceasta.

Și acum venim la felul nostru de a reprezenta piesele. Cu puținele mijloace materiale ce avem și cu tot timpul scurt de care dispunem spre a studia piesele, am putea oferi publicului spectacole mai îngrijite. Dar principalele cauze, care ne stau împotriva sunt: greșita distribuție ca și

<sup>1</sup> Arh. Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat., cota 96, v. 911.

<sup>2</sup> Dos. Min. Cult. și Instr. Publ., Arh. Stat., cota 96, v. 911.

<sup>3</sup> Arh. T. Național, Arh. Stat., 1845-1897.

monopolizarea rolurilor, lipsa unei conduceri artistice serioase și imparțiale, care să nu aibă în vedere decât interesul Instituției, interesul general, de unde decurge neglijența și dezordinea ce domnește».

Cu acest memoriu, care critică în mod principal întreaga activitate a unei direcții apărute cu îndârjire de oficialitate, campania de presă, dusă zadarnic împotriva ei timp de aproape zece ani, capătă, odată cu intervenirea

actorilor, cel mai important sprijin: direcția Cantacuzino-Stăncescu se prăbușește. Ion Bacalbașa, care fusese unul din adversarii ei cei mai îndârjiți, publică în «Adevărul» (Nr. 3264 din 17 August), după înlăturarea ei, aceste rânduri: «S'a înlăturat dela Național spiritul de tarabă spre a se instaura clasicii și mai ales literatura dramatică originală, isgonită din propria ei casă și s'au spart gaștele...».

SCARLAT FRODA

## ÎNSEMNĂRI PRIVITOARE LA CONDIȚIA SOCIALĂ A LĂUTARILOR, LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

**I**n sistemul de fiscalitate, impus de pretențiile mereu crescânde ale Turcilor, în secolul al XVIII-lea, lăutarii au fost organizați în așa fel încât să fie producători de venituri pentru boieri.

Cum impozitele asupra veniturilor erau concesionate de domn boierilor, lăutarii — indiferent dacă erau robi domnești, boierești sau mânăstirești, sau chiar oameni liberi — au fost organizați în colectivități conduse de vâtafi subordonați unor boieri, care luau o mare parte din taxele ce se încasau de pe urma muzicii lăutărești.

În Țara Românească ne este cunoscut un protocol oltenesc din 1722 în care este vorba de numirea unui vâtaf de lăutari<sup>1</sup>.

Din trei documente aflate la Arhivele Statului din București<sup>2</sup> rezultă că pe lângă vătășiiile de lăutari din București mai exista câte o vătășie de lăutari în orașele Craiova, Focșani, Buzău, Ploiești, Târgoviște, Câmpulung, Pitești și Slatina.

Niciun lăutar nu putea să se angajeze să cânte la vreo nuntă «până nu va merge vâtaful să facă tocmală» și să încaseze «adetul» de un taler dela fiecare nuntă. Vâtaful de lăutari mai avea drept la un «poclen» și la 33 de bani dela fiecare lăutar.

Către sfârșitul secolului al XVIII-lea pretențiile vâtafilor cresc; ei se dedau la abuzuri din ce în ce mai mari.

Stăpânii de robi, boierii și mânăstirile, nemulțumiți că robii lor sunt exploatați de stat, iau atitudine.

La 28 Aprilie 1818, mitropolitul Ungro-

Vlahiei, Nectarie, episcopii țării și boierii divanului — toți stăpâni de robi — se plâng domnului că rânduiala vătășiiilor a ajuns «la un mare catahrisis»<sup>3</sup>. «Țiganii mânăstirești și boierești dela începutul țării, n'au fost supărați întru nimic de către armășie, ce și-au căutat numai de poslușania<sup>4</sup> și birul stăpânului lor și pe dânsul l-au cunoscut stăpân desăvârșit al lor; iar cu această urmare a armășiei în nume de avae<sup>5</sup> al vătășiei de lăutari, se ridică cu totul de asupra-le și se face armășia stăpână pe dânsii, căci pentru ca să agonisească avae<sup>5</sup>ul armășiei, lasă jos lucrul stăpânului lor și se duc de muncesc la altă parte și ce câștigă de abia plătesc avae<sup>5</sup>ul armășiei; iar stăpânul rămâne lipsit de dreptul folos, ce se cuvine să aibă dela robul său, după cum din vechime au avut».

Ei cer ca vătășiiile de lăutari să rămână numai acelea din orașele pe care le-am arătat mai sus și ca venitul de fiecare nuntă al vătășilor să nu fie mai mare de un taler de fiecare lăutar. Vătășii să nu ia nimic «dela alți lăutari de prin orașe mici și de prin sate, dela moșii mânăstirești, boierești sau țărănești, nici dela lăutarii lăeți ce sunt umblători din loc în loc, nici dela copii mici ce învață lăutăria, să nu aibă voie a lua nici un avae<sup>5</sup>»<sup>5</sup>.

Vătășii de țigani erau la rândul lor exploatați de către marele armaș, de care depindeau. Acest boier după ce obținea numirea sa dela domn, scotea și el, la rândul lui, în vânzare vătășiiile, veniturile armășiei din fiecare județ al țării. Cumpărătorii începeau să colinde toate satele și oriunde găseau «lăutar cât de prost» cântând pe seama stăpânului lor sau băieți

<sup>1</sup> N. Iorga. Studii și documente, v. V, p. 140.

<sup>2</sup> Arh. Stat. Buc. Condițele Nr. 2, fila 36 verso și 98, filele 98 și 99.

<sup>3</sup> Catahrisis = abuz.

<sup>4</sup> Poslușania = ascultarea.

<sup>5</sup> Avae = venit.



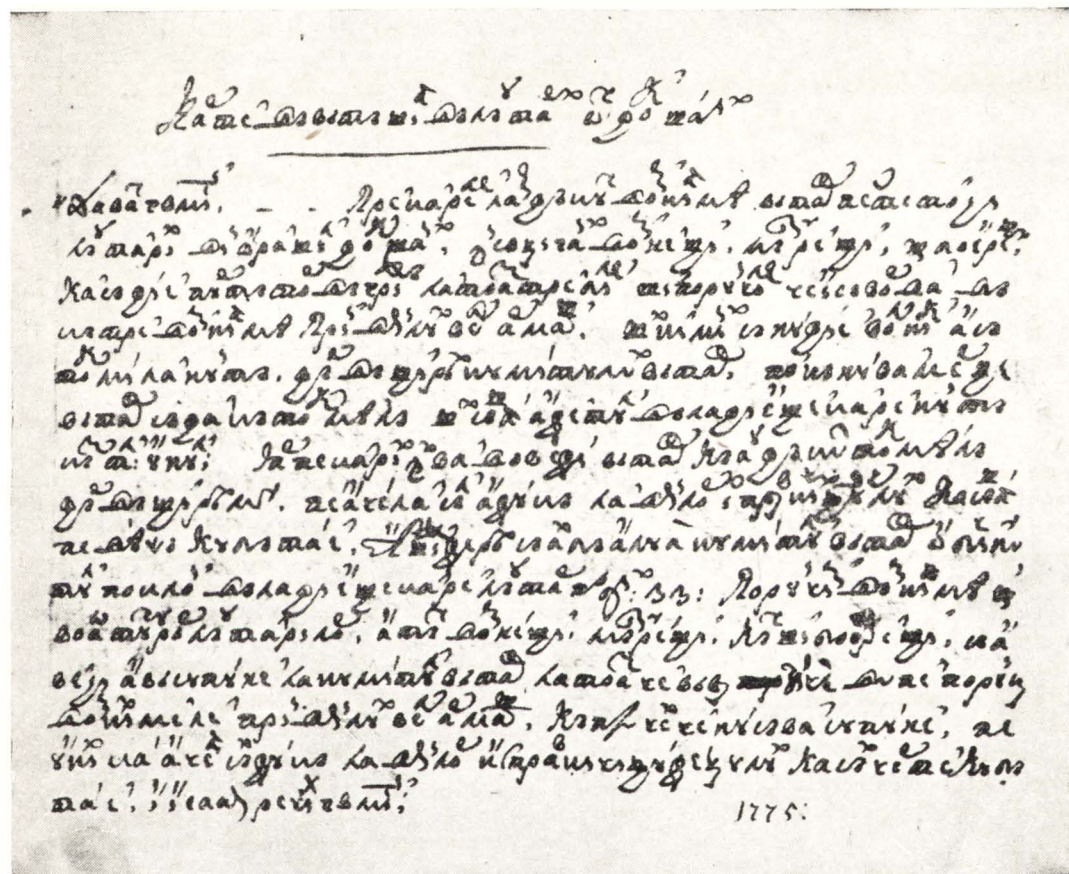
mici care de abia învățau meșteșugul, îi jefuiau luându-le cu titlul de «avaet al vătășii», cât puteau «hrăpii dela dâșșii»<sup>1</sup>.

Kreuchely, Schwertberg, consulul prusian din Iași și București, ne dă o socoteală a veniturilor marelui armaș. Pe lângă diferite alte venituri dela alte categorii de țigani, numai «pentru diferitele vătășii de muzicanți țigani atât în București cât și în țară», marele armaș încasa anual frumoasa sumă de 8000 de piaștri<sup>2</sup>. Avea

Cum se comportau nazirii, aflăm dintr'un hrisov cu data de 20 Iunie 1802 al domnului Alexandru Nicolae Suțu, care arată că în mod ilegal nazirul i-a silit să-i plătească «câte zece lei de tot numele» sub cuvânt că i s'ar fi întărit hrisoavele țăganilor domnești.

În același hrisov se enumeră multe alte neajunsuri pe care le sufereau prin țară țăganii domnești dela boieri și dregători<sup>3</sup>.

În Moldova, în locul vătășiei și al vatafului



Carte de rădășie «dă lăutari et Focșani», din anul 1775.

asa dar boierul de unde da și el domnului pentru cheltuiala țării.

Informațiile pe care le posedăm în ceea ce privește organizarea lăutarilor moldoveni sunt ceva mai puține.

Peste țăganii domnești era numit «nazir» unul din marii boieri. Se pare că spre deosebire de marele armaș din Țara Românească, nazirul din Moldova se ocupa numai de țăganii domnești. Lui îi erau subordonați buli, bașii și juzii de țăgani.

de lăutari, întâlnim breasla condusă de staroste. În breslele moldovenești de lăutari, este îndoelelnic dacă intrau și țăganii domnești.

La 12 Februarie 1795, Veniamin, episcop al Hușilor, încuviințează constituirea breslei «meșterilor scripcari» care «iaste breaslă veche dintru început cu staroste și cu catastev».

Puteau fi meșteri în breaslă meșterii lăutari domnești — deși nu este sigur întrucât hrisovul despre ei nu face pomenire — precum și țăganii mănăstirești, cei boierești și cei străini.

<sup>1</sup> V. A. Urechia, în An. Acad. Rom., 1897—1898, p. 85 și urm.

<sup>2</sup> Hurmuzaki, București, 1897, v. X, p. 523.

<sup>3</sup> Teodor Codrescu, Uricarul, v. I, p. 142.

Starostele primea ca și vătaful «porunci stă, pânești pentru vreo slujbă de obști», care porunci trebuiau să se execute de către toți breslașii.

Starostele se numește, după obiceiul breslelor, de către episcop, nu de către domn ca vătaful în Țara Românească.

Meșterii străini, ca să intre în breaslă, trebuiau să dea «o păreche de papuci starostelui și 6 potronici la breaslă, banii vedrii; iar de va intra la tovărășie în tocmeală, ce meșterii cei de loc va da 6 lei la breaslă, banii cutiei, după obiceiul vechi, afară de havaetul starostelui».

«Meșterul dela țară de va veni, să cânte numai la zioa târgului, să aibă a da 2 potronici, după obicei și a dooazi, să lipsască de acolo; iar de va umbla cu vicleșug sau pe taină și nu-și va da obiceiul starostelui, să se globască cu 2 lei sau să s(e) certe cu bătae asemenea și meșterul, ce l-ar găsi și luându-i ceva ce nu l-ar duci la starosti, să s(e) globască de starostele împreună cu breasla». Starostele mai încasa taxe dela ucenici.

Banii ce se vor strânge anual «osăbit de

venitul starostelui» se vor întrebuița «să cumpere făclii, untdelemn, tămâc, să să ducă la biserica hramului lor», iar prisosul «să să împartă la săraci și la alte faceri de bine»<sup>1</sup>.

Venitul starostelui, desigur mai mare decât cel oficial, trebuia să fie suficient pentru a putea la rândul său realiza venitul agiei, plătit de starostele tuturor breslelor și pentru a căpăta bunăvoința episcopului respectiv.

Deși aveau o situație relativ mai bună decât a celorlalți țigani, starea lăutarilor era totuși mizerabilă.

Societatea feudală îi trata ca pe o marfă; robi, familiile le erau răslețite prin vânzări și împărțite de moșteniri.

De aceea, în timpul răscoalei dela 1821, găsim în fruntea «batalionului sacru» al Eteriei, care a luptat la Drăgășani, muzica de țigani dela Colentina a boierului C. Goleșcu<sup>2</sup>.

Acestea — și altă serie de documente aflate în Arhivele Statului — luminează unele aspecte ale vieții muzicale, în trecut, arătând condițiile grele de muncă ale lăutarilor, pro-pagatori ai cântecului nostru popular.

STELA SAVA

## DOCUMENTE PRIVITOARE LA RELAȚIILE MUZICALE ROMANO-RUSE. «DESPRE ȘCOALA ARHIMANDRITULUI VISSARION»

**I**n istoria muzicii noastre au fost desigur manifestări ale relațiilor româno-ruse, dar foarte puține dintre acestea sunt cunoscute, iar și mai puține au fost puse în adevărata lor lumină, în cercetările întreprinse în trecut în acest domeniu.

Dacă de pildă, în unele lucrări vechi este menționată existența «așezământului horal», condus de arhimandritul rus Vissarion, nici ieri nu se află consemnate date despre activitatea acestui așezământ, despre importanța lui în dezvoltarea muzicii noastre bisericești și laice.

În jurul anului 1848, activitatea acestei instituții arată un drum cu totul nou față de ceea ce însemna până atunci învățământul muzical bisericesc. Până la această dată, singura școală de muzică vocală și instrumentală fusese aceea creată de I. A. Wachmann în cadrul «Filarmonicii». Învățământul muzical organizat era apanajul bisericii, care-și forma astfel, în școlile de cântăreți, cadrele necesare. Dar activitatea «așezământului» arată o des-

fășurare mult mai largă. Astfel, cursurile de muzică instrumentală în sânul unei instituții bisericești au însemnat desigur o inovație revoluționară, întru cât se știe că biserica nu admitea acest fel de muzică. De asemenea, introducerea cântării corale inițiată de arhimandritul rus Vissarion a însemnat un moment foarte important, întru cât, datorită cântării în armonie — preluată după exemplul bisericii ruse — muzica noastră s'a putut elibera de «musică orientală», creînd temelia pe care s'a dezvoltat mai târziu muzica liturgică scrisă de compozitori ca D. G. Kiriac, G. Muzicescu, G. Cucu etc. În sfârșit, în aceeași școală s'a pășit la introducerea notației liniare care avea să înlocuiască vechea notație psaltică și să ducă prin folosirea acestui sistem mai precis și mai practic, la o mai largă răspândire a învățământului muzical.

În Arhivele Statului se află o serie de dosare privitoare la activitatea «așezământului horal» și conținând o seamă de documente despre viața muzicală din secolul trecut. Documente

<sup>1</sup> C. Bobulescu, *Lăutarii noștri*, p. 143—147. Același document este reproduș cu lipsuri, trunchiat și cu data eronată de M. G. Poslușnicu, *Istoria Muzicii la Români*, p. 585, 586.

<sup>2</sup> V. A. Ureclia, *Istoria Românilor*, v. II, p. 227.

<sup>3</sup> N. Iorga, *Isvoarele contemporane asupra mișcării lui T. Vladimirescu*, 1921, p. 307.

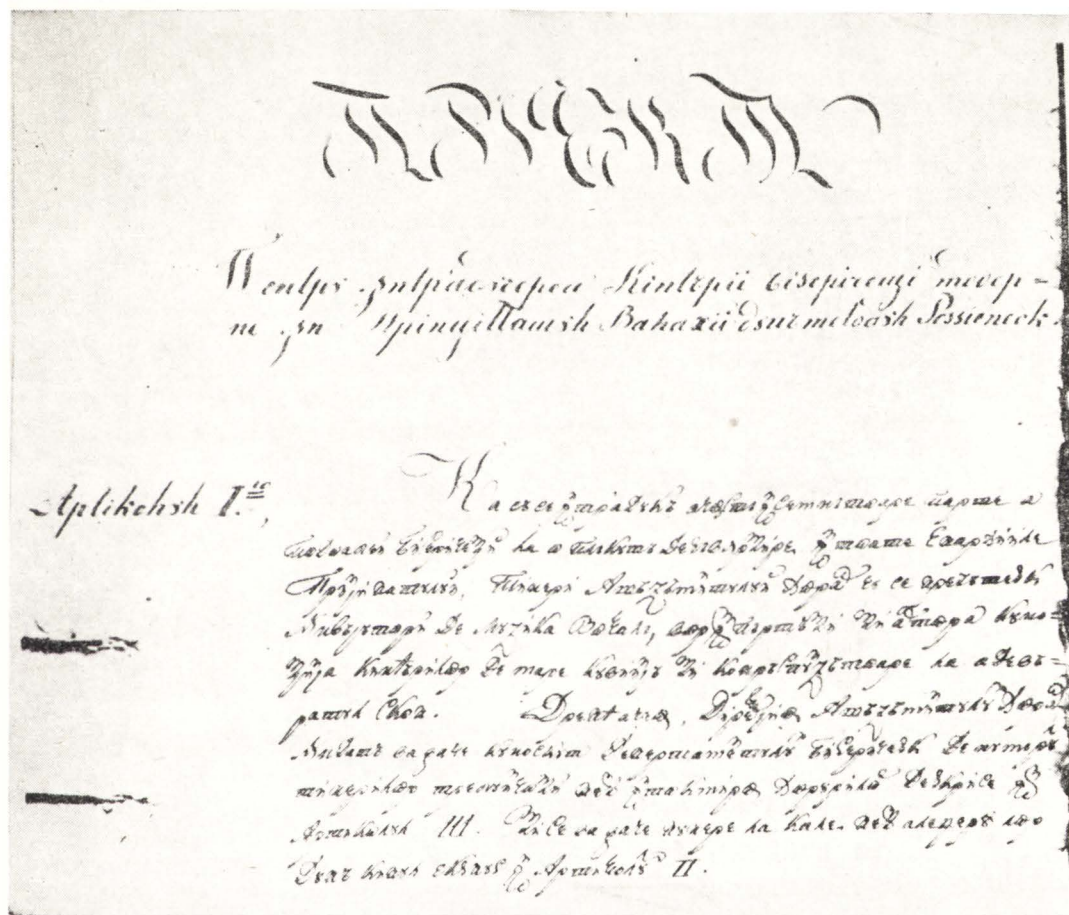
tele transcrise până acum dovedesc ajutorul dat de școala muzicală rusă la organizarea și îndrumarea « așezământului ».

Iată aici un proiect întocmit de arhimandritul Vissarion « pentru introducerea cântării bisericești moderne în Prințipatul Valahiei după metoda rossienesc », așa cum se află în Arhivele Statului, București, în dosarul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice Nr. 2614 1849, fila 10—11:

## Articol II

Cea dintâi adunare a școlarilor pentru horurile dela Sfânta Mitropolie și Episcopii se va face în următorul chip:

Direcția Așezământului Horal cu o lună de zile înainte va încunoștiința pe Departamentul Bisericesc de numărul tinerilor trebuincioși pentru ale, gerea de cântăreți dela 8 până la 10 ani și dela 17 în sus. Departamentul Bisericesc va scri către



Proiect pentru introducerea cîntării bisericești moderne în Prințipatul Valahiei după metoda Rossienesc.

## Articol I

Ca să se intr'aducă această însemnătoare parte a podoabei bisericești la o plăcută desăvârșire în toate eparhiile Prințipatului, tineri Așezământului horal ce se pregătesc învățători de muzică vocală, vor împărtăși și altora cunoștința cântărilor de mare cuviință și conrespunzătoare la adevăraturul scop. Drept aceia Direcția Așezământului horal îndată va face cunoscut Departamentului Bisericesc de numărul tinerilor trebuincioși pentru întocmirea horurilor descrise în articolul III și se va face punere la cale pentru alegerea lor, după chipul ecspus la articolul II.

chiriarhii sau locuitorii lor dela mitropolie și episcopii, iar aceștia vor face, fără zăbăvă, punerea la cale ca prin protopopii județelor și ai plășilor, să se aducă la Episcopie într'o zi hotărâtă de Departament, numărul tinerilor cerut pentru ale, gerea în cântăreți, într'o cătățime împătrită de cât câți se cer a fi aleși. Către aceiași zi va sosi din partea direcții Așezământului un comisionar trimis într'adins cu cheltuiala Așezământului ca să aleagă din acei aduși un număr cerut și cu cualități de cântăreți și apoi înlesnindu-se cu trăsuri din parte chiriarhilor fi va aduce la București, iar celor nealeși li se vor da drumu acasă.



### Articol III

Pentru Sfânta Mitropolie și pentru toate Episcopiiile s'au întocmit ștaturi pentru câte o ceață de cântăreți și anume: pentru sf. mitropolie se întocmește din complex de 24 oameni, 10 vârstnici și 14 copii, iar cetele de pe la episcopii din 20 oameni: 8 vârstnici și 12 copii toți din acele eparhii pentru care ei se pregătesc, protomisind mai mult pe fii bisericașilor. Termenul slujbii și al învățăturii lor va fi de 6 ani, socotindu-se și cei doi ani pentru care se zice în articolul următoriu.

### Articol IV

Înființarea acestui proiect și slobozirea banilor după glăsuirea și ștutul lui precum și adunarea școlarilor de către comisionarii ce se vor trimite într'adins din partea Direcției Așezământului ce va începe din ziua întăririi sale. Adunându-se dar numărul școlarilor prin chipul ce a ratat articolul al II-lea, se vor aduce la Așezământ, unde numai pentru această dată ei vor învăța cântările în curs de doi ani și apoi împreună cu învățătorii lor vor merge la locurile pentru care ei s'au pregătit. Iar alegerea cântăreților pe viitor, atât pentru Sf. Mitropolie cât și pentru Episcopii se va face prin asemenea chibzuire a chiriarhului după cererea învățătorului cântării din acea Episcopie.

### Articol V

Cheltuielile tinerii acestor cete ce se hotăresc prin deosebitele lor ștaturi adică a Sfintei Mitropolii în lei 31.200, iar a fiecăreia Episcopie în lei 20.000 se vor slobozi din fondurile Episcopiiilor și pe când cântăreții ai Sf. Mitropolii și ai Episcopiiilor vor învăța la Așezământul Horal sumele acelea se vor slobozi de dreptul din casa centrală la începutul fiecăruia trimestru prin știrea Departamentului Bisericesc în primirea direcției Așezământului iar după trecerea arătaților doi ani întorcându-se și cetele pe la locurile lor trimiterea va înceta și banii se vor întrebuința pentru ținerea cântăreților la Episcopie.

### Articol VI

Învățătorii cântării ce se vor trimite cu cetele pe la Episcopii vor fi datori a preda și la seminarii cântările simple, și toți seminariștii fără ecsepție vor învăța aceste cântări cu care și vor sluji la viitoarea lor carieră. Cântarea aceasta simplă, prin punerea la cale a chirarhilor se va înființa și pe la toate bisericile din capitală și județe unde la fiecare strănă va cânta numai un dascăl și cu doi copii deprinși în acest method și pe când va începe a se preda această cântare în armonie atunci musicchia orientală va înceta cu totul.

### Articol VII

Pentru școalele normale din județe dela 1 iul. Septemv. 1851, se vor orândui tot din tinerii Așezământului Horal, câți se vor pregăti până atunci cu știință de muzică vocală și instrumentală și vor săvârși studiu științelor scolastice din Așezământul cores-

punzătoare poziției lor. Acești tineri, așezându-se la școalele mai sus numite, pe lângă învățătura lor de cântare, vor da și ajutor profesorilor de acolo la Clasurile începătoare și vor primi leafa de la Eforia Școalelor câte lei 200 pe lună, între care se coprink și cheltuielile Clasului lor de cântare. Ei vor întocmi horuri, ca de 20 oameni: 6 vârstnici și 14 copii protomisind pe fii bisericașilor și candidații ce vor învăța în acele școale.

### Articol VIII

Pentru mai bună înaintare acestui nou și plăcut method, precum și pentru întrebuințarea într'unul și același fel, Direcția Așezământului Horal va întocmi partituri și cu cheltuielile Eforiei Școalelor va tipări mai multe ecsemplare de noate și le va slobozi pretutindenea, ori unde va cere trebuința cu un prețu cumpătat, având asupra ei îndatorirea a priveghea ca să nu se facă dezghinări în metod.

Pentru care sfârșit învățătorii cântării se vor rândui prin recomandăția Direcției. Ea va revedui pe fiecare an prin amplexații săi toate acele școale și locuri, unde se va preda acea muzică și găsind vreo abatere, va face cunoscut Departamentului Bisericesc spre a se întrebuința cuvenitele măsuri ca într'aducerea aceasta să fie neatinsă.

### Articol IX

Departamentul Bisericesc și al Instrucției Publice va avea de aproape îngrijire pentru înaintarea acestui sistem de cântări în Prințipat care slujește atât spre înobilarea simțirilor omenești în general, cât și spre sufleteasca mângâere a bine credincioșilor.

Eforia Școalelor, chiriarhii eparhiilor, cârmuitorii județelor, preoția și toți patrioții bine gânditori, fără'ndoială că nu se vor lepăda a întinde bucuria mâna lor la într'aducerea acestei plăcute și neapărat trebuincioasei Sisteme la Biserica noastră.

Din cele cuprinse se poate constata că « așezământul » urmărea:

1. Să depisteze talentatele elemente necesare « așezământului », prin intermediul protopopilor județelor și plășilor, care îi alegeau dintre tinerii aflați în eparhiile respective;
2. Să întrețină pe elevii aleși pe socoteala mitropoliei și a episcopiiilor;
3. Elevii să învețe și, după absolvirea cursurilor, să introducă în toate bisericile « această cântare în armonie și atunci musicchia orientală va înceta cu totul »;
4. Să tipărească, « cu cheltuielile Eforiei Școalelor » mai multe exemplare de « noate » — desigur în notație liniară — care să înlocuiască notația psaltică, folosită până atunci;
5. Să controleze ca « să nu se facă dezghinări în metod » și să se ia măsuri ca, pretutindeni, muzica ce se cânta « într'aducerea aceasta să fie neatinsă ».

S. S.



# CONCERTELE LUI FRANZ LISZT LA IAȘI

Toate datele cunoscute până acum, privitoare la concerte date de marele pianist și compozitor maghiar Franz Liszt în țara noastră, sunt cuprinse în mica monografie « Franz Liszt în țara noastră » de Octavian Beu, apărută în 1932 la Sibiu.

Cercetarea dosarului de « Rapoarte consulare și corespondență diplomatică a agențiilor consulare austriace din București și Iași » care se află în Biblioteca Academiei R.P.R. și urma să fie publicat în Colecția Hurmuzaki, ne-a adus unele informații noi, care completează știrile noastre despre vizita lui Liszt în Țările Românești la începutul anului 1847.

Dosarul cuprinde o copie după raportul original aflat în arhiva Ministerului de Externe al Imperiului Austro-Ungar — al consulului Eisenbach din Iași către « serenisimul prinț » Metternich.

Raportului, în care se arată că Liszt a sosit la Iași venind din București, însoțit de « nobilul maghiar Guido de Karatsony » îi sunt anexate cronicile apărute în « Albina Românească » precum și programele celor trei concerte date la Iași de marele artist.

Până acum lucrările executate de Liszt în concerte sale erau cunoscute numai în parte, din mențiunile existente în cronicile respective.

Programele, cuprinzând tot ce s'a cântat în cele trei concerte dela Iași, aduc și unele știri interesante privitoare la istoria vieții noastre muzicale.

Dăm mai jos textul programelor, tipărite în limba franceză la « Typographia Institut de L'Abeille » adică în tiparnița « Albina » a lui Asachi :

« Iași, Duminică 5 Ianuarie, la orele 12 fix,  
Matineu Muzical, dat de F. Liszt, în saloanele  
marelui vistiernic Alexandru Balș. »

## PROGRAM

1. Andantele din « Lucia de Lamermoor »
2. Fantezie pe motive din « Norma »
3. Românească
4. Mazurca de Chopin
5. Poloneza din « Puritanii »
6. Melodii ungurești<sup>1</sup>.

Al doilea concert a avut loc, tot în saloanele marelui vistiernic Alexandru Balș, « Miercuri 8 Ianuarie la orele 12 precis », cu următorul program:

1. Uvertura la « Wilhelm Tell »
  2. Invitația la vals de Weber
  3. Fantezie pe motive din « Somnambula »
  4. Serenadă
  5. Regele ielelor
  6. Galop cromatic
- } melodii de Schubert.»

Pe aceste două programe se mai menționează:

« Prețul locurilor: Rangul I, 2 ducați; rangul II, 1 ducat. Biletele pot fi cumpărate la librăria A. Hennig »<sup>2</sup>.

Al treilea concert are următorul text:

« Teatrul Nou, astăzi Sâmbătă 11 Ianuarie  
1847, serată muzicală dată de F. Liszt. »

## PROGRAM

1. Uvertură națională, de d-l Härfner
2. Hexameron, variații pe o temă din « Puritanii »
3. Păstrăvul, melodie de Schubert
4. Fantezie din Robert Diavolul (Vals infernal)
5. Uvertură moldovenească, de A. Flechtenmacher
6. Concert de Weber
7. Tarantela din « Muta din Portici »

<sup>1</sup> « Iassy, Dimanche 5 Janvier à midi précise, Matinée musicale, par F. Listzt, dans les salons de Mr. le grand Vistiaire (sic) Alexandre de Balche. »

## PROGRAMME

1. Andante de « Lucie de Lamermoor »
2. Fantaisie sur les motifs de « La Norma »
3. La Romaneasca
4. Mazurca de Chopin
5. Polonaise de « Puritains »
6. Melodies Hongroises.»

1. Ouverture de « Guillaume Tell »
  2. Invitation à la valse de Weber
  3. Fantaisie sur des motifs de la « Somnambule »
  4. Sérénade
  5. Le roi des aulnes
  6. Galop chromatique
- } melodies de Schubert.»

« Prix des Places: 1<sup>er</sup> Place, 2 ducats. 2<sup>e</sup> Place, 1 ducat. On peut se procurer des billets dans la Librairie de A. Hennig. »

Orchestra va fi condusă de D. Flechtenmacher.

Programul va începe la orele 7 jum. fix.  
Biletele pot fi găsite la Librăria A. Hennig<sup>1</sup>.»



Programele de mai sus aduc următoarele date noi, nemenționate în cronicile concertelor din Iași:

S'a cântat o mazurcă de Chopin, Galopul cromatic — compoziție originală a lui Liszt —, o fantezie pe liedul «Păstrăvul» de Schubert și Concertul de Weber (probabil «Konzertstück»), desigur cu acompaniamentul orchestrei dirijate de Flechtenmacher.

De asemenea, programul primului concert mai menționează și «Melodiile ungurești», care fuseseră cântate de Liszt în concertul dela București.

Mai reiese din program — fapt necunoscut până acum — că Liszt a cântat o piesă originală, scrisă pe motive românești, «La roma-

nesca», care este, desigur, altă lucrare decât «bisul» dat la al treilea concert, menționat în cronică din «Albina românească», astfel: «Spre încheiere domnul Liszt a făcut improvizățiuni brilante pe tema horei și a uverturei moldovene...».

La sfârșit, mai notăm, din cuprinsul programului celui de al treilea concert, că orchestra teatrului, dirijată de Flechtenmacher a executat nu numai uvertura acestuia, dar și «Uvertura Națională» de Josef Härfner, o lucrare necunoscută a capelmaistrului de atunci al muzicii ștabului.

O ultimă notă din dosar — extrasul unei știri publicate în «Albina Românească» Nr. 5, din 16 Ianuarie 1847 — menționează că Dl. Liszt a părăsit capitala noastră la 13 Ianuarie, plecând în Rusia la Kiev, unde se știe că marele compozitor a avut prilejul să cunoască cântecele populare ucrainene, pe care le-a adunat în transcripția sa «Glanes de Woronince».

N. M. SSIR

---

<sup>1</sup>. «Theatre Nouveau, aujourd'hui Samedi 11 Janvier 1847, Soirée musicale par F. Liszt.

#### PROGRAMME

1. Ouverture nationale, par Mr. Härfner
2. Hexameron, variations sur un thème de «Puritains»
3. La forelle, melodie de Schubert
4. Fantaisie de Robert le Diable (Valse infernale)
5. Ouverture Moldave, par A. Flechtenmacher
6. Concert de Weber
7. Tarantelle de la «Muette de Portici».

L'orchestre sera dirigée par M. Flechtenmacher.

On commencera à 7 1/2 heures précise.

On peut se procurer des billets dans la Librairie de A. Hennig.»

## ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE A ARTELOR AL ACADEMIEI DE ȘTIINȚE DIN U.R.S.S. (1952)\*

**A**nuarul Institutului de Istorie al Academiei de Științe din U.R.S.S. publicat în anul 1952, oglindește activitatea de un înalt nivel științific a acestui for superior, în toate domeniile artei. Studiile unor savanți renumiți ca: I. Grabar, M. Alpatov, V. Lazarev, B. Vipper, aduc o lumină nouă, atât în ceea ce privește metodele de lucru, cât și în privința folosirii creatoare a principiilor marxist-leniniste în istoria artei.

Conținutul bogat al acestui anuar dovedește importanța care se acordă în Uniunea Sovietică problemelor de artă și munca rodnică pe care a depus-o acest institut. Vom sintetiza foarte sumar cele 10 capitole (350 pagini) ale acestui prețios îndreptar:

*I. Studiul «Serov și Repin (Călătoria în Zaporojie)» de I. Grabar, descrie călătoria pe care cei doi pictori au întreprins-o în Mai 1880, în Zaporojie, pentru a studia și a culege materialul necesar tabloului «Zaporojâ» la care lucra Repin.*

Autorul se ocupă de metodele de lucru ale celor doi artiști și face o serie de comparații foarte instructive între desenele lucrate după același model de marele maestru și elevul său, tânărul Serov. Studiul lui I. Grabar reprezintă o contribuție valoroasă la înțelegerea procesului de creație al acestor pictori subliniind, în special, importanța pe care ei o acordau unei cât mai amănunțite documentări.

*II. «Locul istoric al lui Kiprenski în dezvoltarea portretului în veacul al XIX-lea» de M. V. Alpatov, este un studiu în care metoda comparativă e folosită pentru a dovedi personalitatea puternică și originală a marelui pictor rus, pe care critica burgheză îl prezentase ca fiind un tributar al artei decadente.*

M. V. Alpatov subliniază caracterul progresist al operei lui Kiprenski, unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai umanismului

rusesc, îi arată realizările, precum și aportul lui în istoria artei universale.

*III. Studiul «Imaginea țăranului în pictura rusă și sovietică (1921—1929)» de V. M. Polevoi, descrie drumul urmat de artiștii care voiau să oglindească în operele lor chipul omului nou și viața cea nouă a satului sovietic. Analizând lucrările cu această temă ale pictorilor A. V. Moravov, E. M. Ceptov, P. P. Kohciolovski, autorul face o critică amănunțită a concepției, compoziției și executării lor.*

După 1929, în urma transformării socialiste a agriculturii, aspectele fundamentale ale satului sovietic s'au schimbat, iar operele pictorilor din perioada 1921—1929 au marcat drumul dezvoltării ulterioare a picturii sovietice.

*IV. Studiul «Grafica lui E. A. Kibrik» de C. S. Volodin ne arată că în operele acestui artist găsim trăsături caracteristice pentru întreaga grafică sovietică. Impreună cu Șmarinov și Kukurâniksi, Kibrik e creatorul unui nou stil sovietic al ilustrațiilor, stil ce tinde să dea o interpretare realistă operelor literare, pentru a întruchipa în imagini juste intențiile poetice ale scriitorului.*

Victoria construirii socialismului în U.R.S.S. și creșterea ideologică a artei sovietice sporesc și adâncesc interesul pictorilor pentru temele din istoria luptei revoluționare. Artă sovietică luptă pentru crearea unor tablouri consacrate istoriei partidului și acest proces a influențat și dezvoltarea graficii sovietice și a apropiat-o de pictura istorică.

Seria de gravuri a lui Kibrik: «Există un asemenea partid!», «Lenin la Razliv», «Lenin în ilegalitate» și «Lenin la Smolnâi» (din care primele două au fost distinse cu premiul Stalin) sunt o strălucită dovadă în această privință.

*V. «Arhitectura teatrului de dramă și comedie din Tașkent» de N. M. Bacinski prezintă rezultatele colaborării arhitecților și ingi-*

\* Editura Academiei de Științe din U.R.S.S.

nerilor cu colectivul meșterilor constructori uzbeci, care au moștenit meșteșugul înalt al multor generații de constructori băștinași. Realizată după proiectul arhitectului D. Hazanov, inginerului constructor A. Rabinovici și arhitectului colaborator S. Tihonov, clădirea se distinge prin calitățile ei arhitectonice și prin costul ei redus, căci este executată în întregime din cărămidă. Deschiderile mari, până la 24 m, sunt acoperite printr'un sistem de bolți executate din cărămidă, după vechile procedee ale arhitecturii uzbeci, fără ajutorul fierului, lemnului sau betonului armat. Interiorul teatrului farmecă prin unitatea armonioasă între construcție și decorație. Sculptura ornamentală în piatră și lemn, pictura murală și țesăturile decorative sunt executate de meșteri uzbeci.

Lucrările de construcție ale acestui teatru au dat un minunat prilej de afirmare tinerilor constructori și decoratori și au format, în același timp, o adevărată școală de cadre noi. Teatrul ilustrează geniala învățătură a lui I. V. Stalin despre cultura socialistă în conținut și națională în formă.

VI. Studiul « Despre « maniera greacă » și școlile de pictură italo-cretane (Impotriva falsificării istoriei picturii târzii bizantine) » de V. Lazarev constituie un valoros aport științific în istoria iconografiei. Foarte documentat, bazându-se pe o vastă bibliografie, acest studiu aduce o lumină nouă în problema clasării operelor iconografice după « maniera greacă » și a școlilor italo-greacă și italo-cretană și totodată determină limitele cronologice ale acestor școli, cât și conținutul lor istoric.

« Maniera greacă » a înflorit în Italia în secolul al XIII-lea, înainte de reforma lui Giotto, constituind un capitol al istoriei artei italiene.

Școala italo-greacă numită și italo-bizantină din secolele XIV—XVI, nu are nimic comun cu istoria artei italiene. Icoanele italo-grecești sunt executate de pictori bizantini și de aceea ele trebuie privite ca opere bizantine. Această școală reprezintă un fenomen decadent, întârziat, periferic.

Școala italo-cretană care începe în secolul al XIV-lea e mică și provincială și ajunge la o adevărată înflorire abia în secolul al XVI-lea când se formează definitiv și constituie o etapă târzie în dezvoltarea școlii italo-grecești.

VII. « False metode de cercetări monografice practicate de critica burgheză contemporană (Pieter Bauern Brueghel) » de B. R. Vipper. Monografiile despre pictori reprezintă una din ramurile principale ale istoriei artelor. Există mai multe metode de cercetări monografice: metoda biografică și culturalo-istorică, metoda analizei formale, metoda psihologică. Fiecare constituie o etapă în evoluția istoriei artelor din apus. Ca să demonstreze imperfecțiunile acestor

metode, autorul analizează câteva monografii contemporane consacrate operei marelui maestru al picturii Pieter Brueghel și anume cele semnate de Charles Tolnay (1935), de G. Jedlicka (1938) și un studiu de G. Terlin (1942).

Toate aceste trei lucrări diferă prin metoda și prin erudiția autorilor, dar tind să arate că arta lui Brueghel este lipsită de ideologie și de caracter social și reduce problematica picturii la sfera unei gândiri abstracte. Acești autori vor să-l scoată pe Breughel din rândurile comenirii progresiste și să-l prezinte ca pe un premergător și susținător al ideologiei lor reacționare și antipopulare.

Autorul înlătură aceste falsificări ale adevărului istoric restabilind locul pe care Brueghel îl ocupă în moștenirea artistică a culturii universale ca un artist patriot, care a demascăt eroarea sângeroasă a ducelui de Alba și a zugrăvit în arta sa suferințele și năzuințele poporului flamand.

VIII. « Catedrala Vasiliî Blajenâi și urbanismul în veacul al XVI-lea » de M. A. Iliin e o monografie asupra uneia dintre cele mai impunătoare opere ale vechii arhitecturi ruse, construită pentru a comemora eliberarea deplină a poporului rus de sub jugul tătarilor. Folosind citate din letopisețele vremii și felurite documente, autorul prezintă istoricul construcției acestei catedrale, precum și arhitectura ei. Dinamismul formelor catedralei arată gândirea omului rus frământat de evenimentele istorice petrecute în viața poporului. Problemele fundamentale ale urbanisticii, arhitecturii și monumentelor principale din această epocă sunt explicate prin faptele istorice ale Rusiei Moscovite, iar catedrala Vasiliî Blajenâi este exponatul cel mai de preț al acestei epoci. În legătură cu amplasamentul catedralei din inima orașului, în Piața Roșie, și nu în incinta Kremlinului, M. A. Iliin face și un studiu al urbanismului în secolul al XVI-lea.

Autorul consideră lucrarea sa numai ca un prim pas către cercetările adâncite ale problemei strâns legate de mediul social, de condițiile istorice și de necesitățile vieții poporului rus.

IX. « Izvoarele arhitecturii naționale ruse (Din istoria arhitecturii în perioada fărămăturii puterii feudale în veacurile XI—XV) » de N. N. Voronin, tratează un alt aspect din istoria arhitecturii ruse. În ultimii zece ani s'au strâns multe lucrări ale savanților ruși, care n'au văzut încă lumina tiparului. Datele noi permit urmărirea mai precisă a căilor complicate ale dezvoltării arhitecturii vechi ruse, dela începuturile ei și până în secolul al XVII-lea. Autorul se ocupă de perioada, începând din secolul al XI-lea și până în secolul al XV-lea,



care prezintă un stil unitar pe tot teritoriul Rusiei și înseamnă o etapă bine determinată, în dezvoltarea vechii arhitecturi ruse și a artei, în general. Prin prezentarea și descrierea amănunțită a celor mai de seamă monumente, autorul își dezvoltă în mod științific subiectul. În fața noastră se perindă bisericile Pskovului, Cernigovului, Poloțkului, Novgorodului, explicate și tălmăcite prin letopisețele și documentele vremii. Reușind să arate influențele reciproce, asemănările, legăturile organice dintre ele, autorul prezintă întreg ansamblul mișcării artistice din Rusia începând din secolul al XI-lea care a contribuit la formarea stilului național rus pe la sfârșitul secolelor XV și XVI.

X. Studiul « Din istoria arhitecturii armene medievale. Agartin, Sagmosavank, Nor-Getik » de A. L. Iakobson încheie seria bogată a lucrărilor cuprinse în acest sumar. Cea mai importantă problemă a arhitecturii medievale armene este aceea a corelațiilor între arhitectura bisericească și cea civilă, adică geneza formelor arhitecturale ale Armeniei medievale. Dezvol-

tarea strălucită a arhitecturii armene din secolele XI—XIII se datorește nu influențelor străine, ci surselor locale de inspirație, în primul rând, arhitecturii civile. Este epoca înfloririi economice, a creșterii orașelor la care contribuiau legăturile strânse între apus și răsărit. Orașul, centru al vieții economice, are o influență predominantă în arhitectura medievală armeană.

Mănăstirile, care prezintă un ansamblu arhitectonic format din biserică și clădiri civice ca: refectorii, biblioteci, băi, cripte, sunt cele mai bune subiecte de studiu. De aceea autorul analizează amănunțit cele trei mănăstiri: Agartin, Sagmosavank și Nor-Getik, explicând totodată problema compozițiilor asimetrice de ansamblu în arhitectura armeană.

Aceste studii alcătuiesc o prețioasă călăuză pentru toți cercetătorii de artă, deoarece trasează drumul care trebuie urmat pentru a realiza opere valabile în munca de valorificare a patrimoniului artistic al trecutului.

• VERA ILCHIEVICI

## ILIA EFIMOVICI REPIN *70 de reproduceri de tablouri și desene\**

Unul din cele mai frumoase albume de curând editate în Uniunea Sovietică îl constituie prezentarea monumentală și în excelențe condiții grafice a unui mănunchi de 70 de opere, picturi și desene alese din opera marelui pictor rus Ilia Efimovici Repin.

Albumul conține cele mai de seamă tablouri, adesea reproduse, ale lui I. E. Repin, însoțite de detalii și uneori de variante. Deosebit de acestea sunt prezentate alte multe tablouri de mare valoare ale pictorului rus, ale căror reproduceri se întâlnesc mai rar.

Excelentele condiții tehnice în care albumul este editat oferă o prețioasă ocazie pentru cunoașterea și studierea creației lui I. E. Repin. În felul acesta sunt puse în evidență trăsăturile profund realiste ale artei sale și putem avea o imagine bogată și veridică a poporului rus și a societății în mijlocul căreia a trăit și s'a dezvoltat artistul.

Albumul se deschide cu reproducerea tabloului « Edecarii de pe Volga » executat între anii 1870—1873, astăzi în Muzeul de Artă Rusă din Moscova. Un detaliu al operei de mai sus, reprodus cu multă fidelitate, arată cât de adânc pătrunde I. E. Repin psihologia omului din popor, cu câtă simpatie și căldură se face el interpretul suferințelor impuse acestuia de exploatarea țaristă.

Patriotismul și dragostea de popor a lui I. E. Repin sunt puse în lumină în cuprinsul albumului și prin înfățișarea a o seamă de alte opere capitale din evoluția pictorului. Așa este și tabloul « Procesiunea cu crucea din gubernia Kursk », după care — pentru o mai bună urmărire a înaltei măestrii artistice a autorului — sunt reproduse și două detalii cu aspecte din mulțime. Alegerea foarte judicioasă a acestor amănunte pune în contrast pe de o parte condiția umilă a oamenilor simpli, chipurile lor supte și răvășite de mizerie, și, pe de altă parte, aroganța, răutatea și starea de huzur a boierimii și clerului țarist. Tabloul executat de I. E. Repin între 1878 și 1883 constituie una din culmile creației sale și totodată una din cele mai puternice expresii ale realismului critic rus din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pentru o mai bună înțelegere a calităților artei lui I. E. Repin, și a operei celebre « Cazacii din Zaporojie » compunând o scrisoare către Sultan », pictată între 1880—1891, albumul îi consacră de asemenea trei reproduceri dintre care două după detalii.

Sunt cuprinse în album toate marile compoziții cu teme istorice și sociale ale lui I. E. Repin: « Veceornîții » (a cărei reproducere avem pentru prima oară ocazia să o vedem

\* Ed. Iskustvo, Moscova, 1951.

în culoare), «Refuzul spovedaniei», «Meștingul de comemorare dela zidul comunarilor», «Întorcerea neașteptată» (cu o variantă și un detaliu), «Ivan cel Groaznic și fiul său» (cu un detaliu), «Arestarea propagandistului», «Liceanul Pușkin citindu-și poezia «Amintiri din Tarscoe Selo», în prezența lui Derjavin».

Albumul conține de asemenea exemplare din bogata activitate portretistică a lui I. E. Repin. Oamenii muncii din țara noastră sunt bucuroși că pot lua astfel cunoștință de multe portrete celebre pe care nu au avut până acum posibilitatea să le vadă decât cel mult reproduse în alb și negru. Deosebit de portretele celebre, deci foarte cunoscute, cele reprezentând pe împărăteasa Sofia Alexeievna, pe un protodiacon, pe o cerșetoare, pe compozitorul Mussorgski, pe soția pictorului, pe scriitorul L. N. Tolstoi, scriitorul M. Gorki, pe pictorul V. I. Surikov, colecționarul de artă P. M. Tretiakov, N. I. Pirogov și pe I. E. Repin însuși, sunt reproduse în colorii și portrete mai puțin cunoscute, cele ale scriitorului A. F. Pisemski, Generalului A. I. Delbig, M. O. Mikeșin, M. I. Dragomirov, S. M. Dragomirova, precum și portretele înfățișând pe un țăran bielorus și pe o tânără fată ucraineană.

Cele 51 de reproduceri în culoare sunt urmate de 19 reproduceri în alb și negru după desenele lui I. E. Repin. Acestea, pe lângă

faaptul că prin calitatea lor comunică o puternică emoție privitorului, sunt și foarte instructive din punct de vedere al atenției pe care artistul o acordă desenului, pentru a surprinde esențialul din realitate și al reda în accente expresive și pline de viață. Ca și din picturile sale, se desprinde același contact permanent cu actualitatea, cu oamenii reprezentativi ai timpului, cu poporul. Alături de reproducerile după tablouri, reproducerile după desene constituie și ele un ajutor important pentru studiul mai cu seamă a modului în care I. E. Repin a știut să vadă ceea ce este tipic în realitate și să-l redea cu mijloace de un înalt nivel artistic. Desenele cuprinse în album prezintă o seamă de studii, fie la unele tablouri importante, ca de pildă cel cu Cazacii din Zaporojie, fie tipuri din popor («Cerșetorul cu trista», «Cazacul», «Croitoreasa» etc.), fie portrete: pictorul V. M. Vasnețov, A. I. Wedenski, scriitorul N. S. Leskov, tragedia Eleonora Duse, criticul de artă Stasov etc. și alte personalități.

Albumul I. E. Repin, apărut sub redacția artistică a lui I. S. Zilberstein, înlesnește cunoașterea tezaurului artistic al poporului rus de către oamenii muncii și artei din țara noastră, și popularizează cu succes nepieritoare creație a celui mai mare reprezentant al școlii realiste ruse din secolul al XIX-lea.

R. B.

## PROBLEME DE TEORIE ALE ARTEI PLASTICE SOVIETICE\*

Sub acest titlu, editura ARLUS — Cartea Rusă a publicat o culegere de articole semnate de reprezentanți de frunte ai criticii de artă sovietică. Autorii tratează cu seriozitate și competență problemele esențiale ale esteticii marxiste, în legătură cu dezvoltarea și înflorirea artei plastice sovietice pe drumul realismului socialist.

C. A. Sitnic, în articolul «Despre principiul și caracterul popular al artei sovietice», dezvoltă problema conținutului ideologic și a caracterului popular al creației artistice, arătând dela început deosebirea principială între rezolvarea acestei probleme în societatea socialistă și rezolvarea ei în societatea împărțită în clase antagonice. Caracterul național și popular al artei trecutului și, în general, al artei în societatea împărțită în clase, constă în oglindirea vie și adâncă a inter-

eselor masei muncitoare, în reflectarea tradițiilor liberatoare și revoluționare în lupta lor împotriva asupritorilor. «Poporul — a spus Gorki — este singurul și nesecat izvor al valorilor spirituale». Însă numai în orânduirea socialistă toate forțele creatoare ale poporului își găsesc justa lor orientare și expresie, capătă un conținut cu adevărat uman, sunt îndreptate spre scopul de a înălța și dezvolta poporul, de a scoate în evidență posibilitățile lui spirituale, de a servi marelui țel — eliberarea întregii omeniri de sub jugul robiei capitaliste.

Urmărind etapele importante ale istoriei artei plastice sovietice, Sitnic caracterizează principiile referitoare la conținutul socialist al artei caracterul ei popular și aplicarea acestor principii în practica creatoare a artiștilor sovietici. Din analiza unui mare număr de tablouri și sculpturi, alese dintre

\* Ed. ARLUS — Cartea Rusă, 1952.

cele mai bune creații ale artei sovietice, reîse limpede cum a devenit din ce în ce mai conștientă tendința artiștilor de a urma cu fidelitate principiile realismului, ale caracterului popular și ideologic în artă.

Problema frumosului în artă — una dintre problemele mai puțin studiate ale esteticii marxiste — face obiectul articolului semnat de G. A. Nedoșivin. Criticul sovietic nu analizează noțiunea frumosului ca pe o categorie strict estetică; el privește problema cunoașterii realității din punct de vedere artistic ca fiind indisolubil legată de gnoseologie și de etică. Din punct de vedere marxist nu se poate admite existența unor legi apriorice ale frumosului. Omul, prin munca sa, prin activitatea sa creatoare care transformă lumea, descoperă calitățile esențiale ale obiectelor și fenomenelor lumii reale și, în felul acesta, își îmbogățește conștiința și sensibilitatea și capătă posibilități tot mai multe pentru noi aprecieri calitative ale realității. Descoperirea și utilizarea în practică a însușirilor obiective ale lucrurilor devine prin urmare « creație după legile frumosului ». Intensitatea cu care artistul percepe sensorial lumea sau, după expresia autorului, « măiestria cunoașterii », este prima calitate a artistului, la care trebuie să se adauge desigur și măiestria realizării.

Din analiza amănunțită a problemei frumosului în concepția estetizant-formalistă, după care măiestria se manifestă în crearea unei forme « frumoase » abstracte, indiferente față de conținut — autorul ajunge la definirea viciilor principale ale formalismului: considerarea artei ca o activitate estetică a omului, independentă de realitate, de conținutul și de legile ei, și considerarea formei artistice ca ceva subiectiv, ca o formă de gândire a artistului.

Legile frumosului sunt obiective, deoarece — spune G. A. Nedoșivin — « arta este până și în formele sale rezultatul cunoașterii lumii obiective și cu cât mai desăvârșită este forma, cu atât mai adâncă și mai adevărată este această cunoaștere ».

Trecând la analiza laturii obiective a artei, adică a acelei realități care constituie obiectul oricărei opere artistice, autorul subliniază legătura strânsă dintre noțiunile de frumos în natură și în societate și importanța preponderantă care trebuie acordată sferei sociale, omului, pentru studiul esenței frumosului în realitate. În condițiile societății socialiste, punctul de vedere al poporului, al proletariatului revoluționar, constituie un criteriu estetic obiectiv de judecare a vieții sociale din epocile trecute, deoarece acest punct de vedere se identifică cu cea mai adevărată și mai deplină cunoaștere a lumii și duce spre constituirea unei structuri sociale perfecte.

Ideea patriotismului și importanța ei în artă este studiată de B. M. Nichiforov, care consideră că această idee este inseparabil legată de orice operă cu adevărat realistă, oglindind viața poporului ei.

Examinând caracteristicile patriotismului în artă în diferitele epoci de înflorire ale artei universale, autorul ajunge la concluzia că « ideea patriotismului în artă este un fenomen istoric-social care evoluează, având un conținut social și un caracter de clasă ». În pictura rusă a secolului al XIX-lea, autorul distinge două tipuri de patriotism: patriotismul care apărea în arta democratică a pictorilor progresiști, ca expresie a sentimentelor poporului, și pseudopatriotismul sau șovinismul artei dela curte. Așa cum reiese din analiza a numeroase tablouri, patriotismul este un principiu cu caracter ideologic și creator care străbate întregul conținut de imagini al picturii sovietice.

Problema patriotismului sovietic, ca expresia cea mai înaltă și mai completă a internaționalismului proletar, este analizată, cu exemplificări din pictura sovietică, și în articolul lui B. I. Veisman « Despre particularitățile naționale ale artei plastice sovietice ». Autorul demonstrează că înflorirea artelor plastice naționale este una din condițiile necesare pentru consolidarea și dezvoltarea internaționalismului artei sovietice. Unitatea organică dintre elementul național și cel internațional este una din calitățile inerente oricărei arte naționale socialiste.

Ultimele trei articole — « Problema moștenirii artistice în dezvoltarea picturii ruse » de B. M. Nichiforov, « Tradițiilor criticii democratice-revoluționare ruse » de N. A. Dmitrieva și « Stasov, critic de artă » de C. A. Sitnic —, pun în lumină importanța tradițiilor progresiste, în ceea ce privește creația și critica, pentru dezvoltarea artei realismului socialist.

B. M. Nichiforov susține teza continuității culturii, a respectării cunoștințelor și experienței câștigate anterior, luând atitudine împotriva criticilor formalști și a exponenților curentelor decadente, care neagă valoarea moștenirii artistice în numele unei false inovații în artă.

Articolul semnat de N. A. Dmitrieva este un studiu despre marii gânditori ruși democrați revoluționari, V. G. Belinski, N. G. Cernișevski și N. A. Dobroliubov, ale căror teze fundamentale au o importanță permanentă pentru toate domeniile artei. Autoarea insistă în special asupra acelor laturi ale principiilor lor estetice și metodologice care sunt indicații pentru viitor și au un rol activ în timpurile noastre.

În același spirit este analizată activitatea marelui critic de artă V. V. Stasov, ale cărui

aprecieri asupra diverselor fenomene din arta plastică rusă a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea nu și-au pierdut semnificația nici până în zilele noastre.

Această culegere de articole, care sintetizează teoretic experiența inovatoare a artei plastice sovietice, aduce o nouă contribuție

la dezvoltarea bazelor estetice ale realismului socialist. Oamenii de specialitate, ca și toți iubitorii de artă, vor găsi în acest volum — prezentat într-o traducere cât se poate de îngrijită — indicații prețioase cu privire la problemele cele mai importante legate de dezvoltarea tinerei noastre arte socialiste.

GEORGETA PĂDURELEANU

## PILDA LUI COURBET \*

Între artele plastice și arta poetică există desigur multiple afinități. Dar aceste corespondențe n'au fost decât arareori concretizate și exprimate în scris de către maeștri cu un nivel artistic înrudit.

De ce pare pictorii întâlnesc atât de rar pe poetul de aceeași calitate și putere, pe poetul care să le priceapă și să întruchieze în chip desăvârșit valoarea întregii lor opere?

La noi de pildă, înafară de Vlahuță (care acum 43 de ani a închinat o carte lui N. Grigorescu) nu cunoaștem alt poet care să fi scris o monografie despre un pictor. În alte țări aceste apropieri între pictori și poeți sunt de asemenea sporadice.

Louis Aragon, care în « La peinture au défi » și « Matisse en France » s'a mai ocupat cu unele probleme de pictură, și-a găsit în Gustave Courbet un adevărat și înțelegător tovarăș. Și nu e simplă întâmplare faptul că tocmai luptătorul comunist Aragon, a întâlnit pe comunardul Courbet, și că după 100 de ani de neînțelegere din partea burgheziei, artistul primește prin glasul unui exponent al intelectualității progresiste, locul cuvenit nu numai în istoria artelor, dar însăși în istorie.

Fiu al unor țărani din Ornans, Gustave Courbet a fost la 15 ani, în 1834, martorul îndurerat al înăbușirii sângeroase a primelor greve și mișcări muncitorești.

Apariția lui Courbet coincide cu trezirea conștiinței proletariatului.

Pictorul comunard a fost cel dintâi artist francez care desprinzându-se de romantism a deschis larg porțile și « zăgazurile » realismului.

Într-adevăr, el voia să picteze oamenii așa cum arată, și numai după natură, numai după cum ochii lui i-au văzut. Cu alte cuvinte, Courbet susținea primatul materiei, « existența lumii dinafară, existența lucrurilor independent de omul care le vede, de artist ».

Încă din 1841 — în « Desnădăjduitul » — Courbet exprimă arta sa cu mijloace realiste: « ...pictura este, spunea el, o artă esențialmente concretă și care nu poate consta decât în reprezentarea unor lucruri reale și existente... Eu nu pictez îngeri, fiindcă n'am văzut niciunul în viața mea... Un obiect abstract, nevizibil sau care nu există n'are ce căuta în domeniul picturii »<sup>1</sup>. Și aici se găsea pe altă baricadă decât Baudelaire, acest înverșunat anti-realist, și « anti-Courbet » care găsea « natura hădă », preferând monștrii proprii sale fantezii, cu făpturi plăsmuite, unei « trivialități pozitive ».

Pictorul Courbet reflectă în artă apariția proletariatului, a primilor pași ai « Gulliverului muncitor » — în timp ce poetul Baudelaire este crainicul unei « clase infame », oscilând după bătaia vântului.

Courbet nu se sinchisește de nemernici. Disprețuind arta abstractă, idealistă, alegorică, himerică, pictorul avea să îndure cumplite jigniri și neajunsuri, atât dela contemporani cât și dela epigoni.

Ura stărnită de el se datorește atât poziției lui realiste în artă cât și atitudinii lui democrat-revoluționare în viață.

Courbet îndură ocări murdare din partea unor cronicari ce dădeau rușinos și plastic în vileag caracterul de clasă al unei critici aservite marelui « Portofel turbat ». Și ceea ce s'a întâmplat cu Millet, cu Delacroix, cu Monet, ori cu Renoir, avea să pătească și Courbet. Ani de-a rândul Salonul Oficial francez i-a respins capodopere ca « Omul rănit » (1844), sau « Omul cu luleaua » (1847) — frumoasele sale portrete cu un emoționant caracter autobiografic.

Iar când se întâmpla ca tablourile săi fie primite, atunci, din ordinul poliției sau din înalt ordin împărătesc, ele erau date jos de pe panouri.

\* L. Aragon, L'exemple de Courbet. Ed. Cercle d'Art, 1952.

<sup>1</sup> « Le Courrier de Dimanche », 25.XII-1861.



Fără să mai amintim de huliganii care au mutilat statueta «Micul pescar» (făcută și dăruită de artist satului său natal), fără să mai înșiruim trivialele injurii ale unor scriitori ca Dumas, D'Aureville, Sarcey, Gauthier și nici alte odioase neajunsuri cu care l-au «covârșit» intelectualii.

Și n'au fost numai vorbe... Clevetirea și veninul acesta verbal, care l-a urmărit vreme de 30 de ani, capătă spre sfârșitul vieții un aspect feroce, de adevărată prigoană, întinzându-se dreptul la însăși ființa și avutul lui.

În 1874, tribunalul din Versailles îl osândi dește la șase luni temniță și 323,091 francii aur, plus 68 centime (sic), despăgubiri, pentru faptul de distrugere a coloanei Vendôme; inculpatul trebuie să plătească paguba și să pună coloana la loc... Courbet e asvârlit șase luni îndărătul zăbrelelor închisorii din Sainte Pélagie, iar tablourile — averea lui — îi sunt vândute la mezat.

În legătură cu aceasta, Aragon publică, pentru întâia oară, un document răscolitor. Este vorba de apărarea, de pledoaria lui Courbet (de așa zisul «raport autentic»)

prin care artistul afirmă cu vigoare atitudinea sa democratică din timpul Comunei și mizeriile ce le-a suferit.

Toate acestea fiindcă «și-a făcut un punct de onoare din faptul că a aparținut Comunei»; fiindcă «acel guvern este o orânduire ideală, care sugrumă ignoranța și face războaiele cu neputință», fiindcă «a trecut vremea guvernelor absolute ca și aceea a bunului plac».

Artistul a fost categoric pentru Comună, participând chiar la conducere. În timpul revoluției a primit demnitatea de «președinte al artelor» și «director al muzeelor», și s'a străduit să salveze din vâltoare o seamă de obiecte aparținând tezaurului artistic al Franței.

În elanul lui împotriva războiului, Courbet propune să se ridice o uriașă coloană alcătuită din tunurile germane și franceze topite, într'un monument al păcii care ar simboliza alianța veșnică franco-germană (1870).

În artă, el afirma că «realismul este prin esență o artă democratică» și națională, făcută nu cu subiecte de import exotice. Pictor al celor umili, al țăranilor care se întorc dela târg, al muncitorilor care trudesc din greu spărgând și cărând piatra, al unei înmor-



*Pictorul Courbet (x) strânge mâna unui marinar-comunard care a participat la dărâmarăa coloanei Vendôme, simbol al imperialismului francez.*

mântări la țară, al unei după amieze la Ornans, al țărancilor ce vântură grâul, pictor «novator și revoluționar», cum îl numește Delacroix, Courbet oglindește în aceste câteva tablouri (pictate toate după revoluția dela 1848) figure obidiților pe care-i întâlnea.

În fața măiestriei artei sale, critica burgheză n'a avut încotro și în cele din urmă a trebuit să se incline. Dar omul a fost cu rea credință scindat de operă și rupt de istorie. Courbet a fost analizat parțial, s'au trecut intenționat în umbră preocupările ideologice și realismul său în artă.

Aragon l'a repus în justa valoare, integrându-l în istorie și punând accentul tocmai pe admirabila sa atitudine cetățenească și pe caracterul omului care (spre deosebire de Proud'hon «trădător al socialismului») nu s'a plecat și n'a făcut nicio concesie stăpânirii.

Când Napoleon al III-lea a vrut bunăoară să-l corupă oferindu-i Legiunea de Onoare, Courbet a refuzat-o, vrând să-și păstreze o deplină libertate de conștiință. «Sunt un artist liber», afirma el, contestând astfel statului burghezopolitist dreptul de a se amesteca în artă. De aceea, la apariția Comunei se angajează cu trup și suflet în mișcarea revoluționară a clasei care luptă pentru garantarea libertăților.

Reproducerile după opera artistului ocupă mai mult de jumătatea cărții. Intercalate just în textul pe care-l ilustrează, într-o foarte îngrijită punere în pagină, figurează majoritatea lucrărilor sale de seamă.

Iar înafară de text apar 104 desene luate din cărnetele de lucru ale lui Courbet, printre care și acela achiziționat la Muzeul Luvru, în 1939. Un număr de 69 din aceste desene văd pentru întâia oară lumina tiparului. Și toate vin să spulbere o ridicolă calomnie: aceea că pictorul n'ar fi știut să deseneze!

Desmintirea este strălucită și ne este dat să vedem primele notații luate de artist «pe viu», din mijlocul naturii sau din umbra temniței. Nu putem să trecem cu vederea două dramatice schițe ale pictorului făcute în închisoare: convoiul escortat de baionete al unor condamnați, sau «fedații» zăcând claie peste grămadă pe jos în «marile grajduri» din Versailles, cum și scena împușcării, a unei nemi loase execuții<sup>1</sup>. Adevărate documente istorice, aceste desene prezintă cel mai mare interes, ca și întreaga monografie tipărită în condiții grafice demne de străbunul realismului francez.

BARBU BREZIANU

## M. S. ȘCEPKIN, ÎNTEMEIETORUL ARTEI SCENICE REALISTE RUSE \*

**L**a începutul studiului său asupra lui Șcepkin, A. Derman reproduce cuvintele pe care marele critic democrat revoluționar rus Belinski l'a spus despre arta scenică, în celebrul său articol «Hamlet, drama lui Shakespeare».

«Arta scenică nu este o artă generoasă, pentru că ea trăiește numai în minutul creației și, acționând puternic asupra sufletului în prezent, nu poate fi percepută în trecut. Ca o amintire, jocul actorului este viu pentru acela, care a fost sguduit de el, dar nu și pentru acela căruia cel dintâi ar vrea să-i transmită impresia trăită».

Problema caducității artei actoricești a preocupat multă vreme pe artiștii scenei, prilejuindu-le momente de melancolie și adâncă nemulțumire.

În zilele noastre, cinematografia a rezolvat în bună măsură această problemă. Filmele spectacol, care fixează pe peliculă cele mai de

seamă realizări ale artei teatrale, rămân o mărturie fidelă și o pildă concretă pentru generațiile viitoare, care vor avea totdeauna de învățat dela arta înaintașilor lor. Prin filmele spectacol, actorii înșiși au prilejul să-și verifice jocul, privindu-și propria imagine din sala de cinematograf, ca orice spectator.

Până la apariția cinematografului însă, singura mărturie care s'a transmis până la noi despre jocul marilor artiști ai scenei din trecut, sunt propriile lor însemnări, câteva fotografii și portrete, precum și însemnările contemporanilor, care descriu mai mult sau mai puțin exact unele momente din activitatea lor creatoare.

Volumul de însemnări și scrisori «Mihail Semionovici Șcepkin» reunește cele mai importante documente privitoare la viața și activitatea creatoare a marelui actor rus, creatorul și primul teoretician al artei scenice realiste ruse. Studiind însemnările marelui actor,

<sup>1</sup> L. Aragon, *L'exemple de Courbet*. Ed. Cercle d'Art, p. 193, 197, 198.

\* Recenzia volumelor: Mihail Semionovici Șcepkin, *Însemnări. Scrisori. Contemporanii despre M. S. Șcepkin*. Moscova, «Iscusstvo», 1952.

A. Derman, *Actorul Șcepkin dela Teatrul Mic din Moscova: «Moskovskii rabocii»*, 1951.

scrisorile sale și ale prietenilor săi, precum și însemnările contemporanilor, cititorul capătă o imagine completă a celui care, mai bine de cincizeci de ani, a desfășurat o activitate creatoare neobosită ca actor, gânditor și pedagog, ocupând un loc de frunte în istoria culturii ruse a secolului al XIX-lea.

Din însemnările lui Șcepkîn, scrise din îndemnul lui Pușkin, aflăm date prețioase despre biografia marelui actor, despre moravurile epocii în care a trăit, despre situația teatrului rus la începutul secolului trecut.

Șcepkîn s'a născut dintr-o familie de iobagi, pe moșia contelui Volkenstein. Această împrejurare a influențat adânc asupra formației spirituale a marelui actor, determinând în bună măsură conținutul profund social al artei sale. Șcepkîn a cunoscut viața grea a țărănimii asuprite de regimul feudal. A cunoscut situația umiltoare a copilului de iobag, privit cu superioritate de copiii oamenilor avuți și liberi și îngrădit în dragostea sa intensă pentru învățătură de ucazurile samavolnice ale școlii țariste, care interziceau copiilor de iobagi accesul în clasa de limba franceză.

Cu mult humor, care pe alocuri capătă ascuțișul satirei, vorbește Șcepkîn despre modul în care, după bunul plac al stăpânilor feudali, omul « se culca liber și se scula iobag », despre moravurile societății contemporane, în care ofițerii se distrau făcând pariuri despre rezistența ordonanțelor, măsurată după numărul de lovituri de băț pe care aceștia le puteau primi peste gură; despre « bunătața » unei contese, cu renumele unui suflet de aur, care regreta că toți oamenii pe care i-a dat de pe moșia ei pentru nevoile războiului i s'au întors teferi acasă, invidiind pe prințul care, pentru că din nouă oameni, i s'a întors numai unul, a încasat o bună recompensă pentru cei care muriseră în luptă.

Povestirile și comentariile pe care Șcepkîn le face în însemnările sale, totdeauna cu mare simplitate și cu o ușoară notă de humor amar, desvăluie de fapt poziția marelui actor față de societatea vremii sale, o poziție ascuțit critică, izvorită din ura față de regimul feudal-iobăgîst, care priva omul de drepturi și de demnitate.

Acest sentiment, adâncit pe măsură ce au trecut anii și a crescut experiența de viață, nu l-a părăsit pe marele actor nici după ce a fost eliberat din iobăgie, prin răscumpărare, în 1818. Șcepkîn n'a uitat toată viața condiția socială dela care pornise și nici n'a putut trece cu vederea viciile societății în care a trăit. Dimpotrivă, împreună cu străluciiții dramaturgi ai epocii sale, Griboedov, Gogol, Ostrovski, le-a ars cu fierul roșu al satirei, creând nepieritoare imagini scenice ale tipicilor reprezentanți ai societății țariste: Famusov, Pri-

marul (din « Revizorul »), Kocikariov, Uteșitelni, Liubim Torțov.

Însemnările lui Șcepkîn conțin date esențiale despre primii săi pași pe scenă; prima întâlnire cu teatrul, la vârsta de 7 ani, la conacul contelui Volkenstein, primul rol jucat în cadrul școlii, la vârsta de 13 ani; asidua frecventare a teatrului din Kursk; în sfârșit, primul rol jucat pe scena teatrului, datorită unui fericit concurs de împrejurări: lipsind partenerul actriței Likova, venită în oraș pentru a da un spectacol « în beneficiu », Șcepkîn a învățat rolul în câteva ore, obținând un succes bine meritat în rolul postășului Andrei din piesa « Zoia » de Mercier.

Un eveniment important consemnat în însemnările lui Șcepkîn îl constituie întâlnirea sa cu arta realistă, prin jocul prințului Mescerski, un valoros artist amator. Cu humorul care-l caracterizează, Șcepkîn ne descrie uimirea sa profundă în fața jocului acestui actor, care, la prima vedere, părea că nu știe să joace. De fapt, Șcepkîn vedea pentru prima oară un actor care nu « juca », ci « trăia » rolul, cu naturalețe și simplitate.

De aici a început lupta lui Șcepkîn pentru arta realistă, o artă care să exprime adevărul vieții. Jocul prințului Mescerski i-a arătat lui Șcepkîn că « arta este cu atât mai înaltă, cu cât este mai apropiată de natură ».

Cu acest prilej, Șcepkîn face o descriere a jocului actoricesc din acea epocă, descriere pe care o reia, îmbogățind-o, în unele din scrisorile sale. Aflăm astfel care era situația artei scenice în momentul în care Șcepkîn își începe activitatea.

În primul rând, spune Șcepkîn, pe scenă nimeni nu vorbea cu vocea sa naturală. Jocul consta din cea mai artificială declamație, cuvintele erau mai mult strigate decât spuse și însoțite de nenumărate gesturi. Replicile socotite mai importante, actorul le rostea întorcându-se direct spre public, iar la sfârșitul unui monolog, actorul pornea spre culise ținând invariabil brațul drept ridicat în sus. Cât despre condițiile tehnice scenice, este elocvent episodul hazliu dela teatrul din Harkov, la premiera piesei « Don Juan » de Molière, când, din pricina defectării mașinăriei, a fost ratată întreaga scenă a răpirii lui Don Juan.

Artă realistă a lui Șcepkîn s'a dezvoltat în strânsă legătură cu dezvoltarea dramaturgiei clasice ruse. Însemnările actorului ca și mărturiile contemporanilor ne dovedesc dragostea și entuziasmul cu care Șcepkîn primea fiecare lucrare nouă a dramaturgilor realiști, perseverența și curajul cu care lupta pentru promovarea operelor care reflectau adânc viața înconjurătoare, protestând vehement împotriva operațiunilor cenzurii.

« Prea multă minte strică » de Griboedov, « Revizorul » de Gogol, « Cavalerul sgârçit » de Puşkin, care au constituit triumful realismului în teatru, « Trântorul » de Turgheniev şi altele — au prilejuit lui Şcepkîn creaţii hotărîtoare pe drumul artei realiste scenice, având în acelaşi timp semnificaţia unor bătălii înverşunate pentru obţinerea aprobării din partea cenzurii ţariste pentru reprezentarea lor.

Munca lui Şcepkîn pentru valorificarea dramaturgiei naţionale este pildă de colaborare creatoare între actor şi dramaturg.

Este cunoscută prietenia strânsă care a existat între M. S. Şcepkîn şi celălalt mare creator al realismului în teatru, Gogol. Amândoi, unul în dramaturgie, celălalt în arta scenică, au pus bazele « şcolii naturale » — şcolii realismului critic în arta teatrală. Gogol îl socotea pe Şcepkîn interpretul ideal al personajelor create de el, pentrucă Şcepkîn cunoştea realitatea rusă « dela palat până la camera lacheilor » şi putea să intre în pielea oricărui personaj.

Plin de încredere, Gogol i-a încredinţat lui Şcepkîn soarta spectacolului « Revizorul » dela Moscova, desemnându-l pe el pentru rolul primarului, în termenii următori: « Dumneata însuşi trebuie să iei rolul Primarului, fără îndoială, altfel fără dăta, piesa va cădea ». Indicaţiile pe care Gogol i le dă lui Şcepkîn, în scrisorile sale, cu privire la interpretarea « Revizorului », ne desvăluie concepţia sa profund realistă asupra artei scenice, constituind şi pentru actorii de azi un preţios îndreptar pentru interpretarea acestei capodopere a artei universale.

Sfaturile şi indicaţiile lui Gogol l-au ajutat pe Şcepkîn să evite şarja şi caricatura, dobândind simplitatea şi naturalitatea cerute de rol. A ajuns astfel să creeze o imagine care concentra trăsăturile tipice ale primarilor din Rusia ţaristă, o imagine care, printr-o îngroşare conştientă, voită, a unor anume laturi ale realităţii, reda tipicul.

La rândul său, Şcepkîn l-a ajutat pe Gogol în creaţia sa, aducându-i în contribuţie bogata sa experienţă de viaţă şi ascuţitul său spirit de observaţie.

Când Gogol, descurajat de scandalul stârnit de reprezentarea « Revizorului » la Petersburg, s'a hotărît să plece în străinătate, fără să mai aştepte premiera pregătită de Şcepkîn la Moscova, Şcepkîn i-a răspuns:

« Cât despre public, cu cât se va mânia mai mult pe dumneata, cu atât mai mult mă voi bucura eu, pentru că asta înseamnă că el (publicul — *Nota Red.*), împărtăşeşte părerea mea despre comedie şi că dumneata ţi-ai atins scopul ».

Grăitoare este de asemenea atitudinea lui Şcepkîn faţă de greşeala lui Gogol de a consi-

dera personajele din « Revizorul » drept simboluri ale viciilor (în acel faimos « Desnodământ al Revizorului », pe care l-a scris spre sfârşitul vieţii sale). Mâniat, Şcepkîn a refuzat să joace piesa cu acest desnodământ, cerându-l aspru pe Gogol pentrucă voia să transforme nişte « oameni adevăraţi, oameni vii, între care am crescut şi aproape am îmbătrânit », în nişte abstracţiuni. Acest ataşament pătimas al lui Şcepkîn faţă de personajele operelor realiste, pe care le considera oameni vii, născuţi din realitatea în mijlocul căreia trăia, desvăluie concepţia sa asupra legăturii strânse dintre artă şi viaţă.

Criteriul esenţial al realizării artistice era, pentru M. S. Şcepkîn, apropierea de viaţă. La baza realismului artei lui Şcepkîn se află cunoaşterea profundă şi multilaterală a vieţii.

Caracterizând creaţia lui Şcepkîn,arele gânditor democrat revoluţionar Hertzen a spus: « ... a fost un mare artist, artist prin vocaţie şi prin muncă. El a creat *adevărul* pe scena rusă, el cel dintâi a fost *neteatral* în teatru, interpretarea lui era fără cea mai mică poză, fără afectare, fără şarjă ».

La rândul său marele Belinski vorbeşte despre caracterul multilateral al talentului lui Şcepkîn, recunoscând că acest mare actor era unul dintre puţinii care au înţeles că « artistul nu trebuie să fie nici exclusiv tragic, nici exclusiv actor comic, ci că menirea lui este să reprezinte caractere, fără să facă deosebirea între genul lor tragic sau comic, ci numai ţinând seama de calităţile sale exterioare... », de însuşirile sale fizice etc.

Iată un principiu care ar trebui să fie reactualizat astăzi de aceia dintre regisorii noştri, care continuă să facă astăzi distribuţia rolurilor după criterii de « gen », încurajând şablonizarea şi schematizarea creaţiei actoriceşti.

Cel mai bun argument în sprijinul acestui principiu l-a adus însuşi Şcepkîn, care, în rolul « Cavalerului sgârçit » din tragedia lui Puşkin, a realizat un impresionant model de artă realistă, dovedindu-şi neîntrecutele calităţi de tragedian.

Belinski analizează mai departe arta marelui actor: « Triumful artei sale nu constă numai în faptul că ştie să stârnească în acelaşi timp râsul şi lacrimile, ci în aceea că el ştie să-i intereseze pe spectatori pentru soarta omului simplu şi să-i facă să suspine şi să tremure pentru suferinţele unui marinar oarecare... ».

În aceasta constă caracterul umanist şi sensul profund social al artei lui Şcepkîn. În rolurile pe care le interpreta, el descoperea conţinutul adânc omenesc, şi, în acelaşi timp, semnificaţia socială. În Famusov şi în Primar, el a demascât întreaga Rusie feudală şi birocrată, după cum în rolurile de ţărani, de soldaţi sau de mici

burghezi el a turnat o simplitate înțeleaptă, un humor blând, desvăluind bogăția sufletească a poporului, a omului simplu rus. Pentru prima oară pe scena rusă, M. S. Șcepkîn a întruchipat măreția omului provenit din masele muncitoare, inteligența și bogăția sufletească a acestuia<sup>1</sup>. Multilateralitatea talentului, precum și cunoașterea adâncă a vieții, l-au ajutat pe Șcepkîn să desvăleu prin jocul său o uimitoare varietate de aspecte ale vieții, pe cele două planuri, comic-satiric și dramatic, tragic chiar.

Șcepkîn n'a activat pe tărâm politic, dar prin arta sa a contribuit la lupta pentru eliberarea poporului, pe care o dorea din tot sufletul.

Nu este de mirare, în aceste condiții, că publicul din Petersburg a înțeles « Căsătoria » de Gogol și alte piese cu un conținut social mai profund, abia în momentul în care ele au fost interpretate de Șcepkîn, cu prilejul unui turneu de beneficiu întreprins în capitală. Datorită lui Șcepkîn, multe piese se jucau la Moscova altfel decât la Petersburg, unde stilul teatrului imperial trăgea actorii spre interpretarea superficială, vodevilescă, în dauna conținutului de idei.

Jocul lui Șcepkîn se întemeia pe concepțiile sale clare asupra artei realiste.

Preocupat să descopere esența specifică artei actoricești, precum și legile ei de dezvoltare, M. S. Șcepkîn și-a dat seama de deosebirile principiale care există între arta « trăirii » și arta « reprezentării ». El a avut prilejul să vadă jucând pe câțiva dintre marii actori ai Europei apusene, printre care pe marea tragediană Rachel și, bine înțeles, și pe actorii teatrelor din Rusia, căroră a putut să le studieze metodele de creație.

Șcepkîn a descoperit, în urma acestor studii, cele două căi pe care merge arta actoricească: cea dintâi este calea clasicismului abstract, a frumuseții exterioare, a efectului teatral, a pozării, a declamațiunii « cântătoare » (în stil francez), plin de virtuozitate -- este calea artei Europei apusene, a actriței Rachel, o artă care merge spre declin; cealaltă este calea adevărului psihologic, a acțiunii sufletești interioare, a simplității în expresie și a profunzimii conținutului de viață. Aceasta este calea realismului pe care a urmat-o Șcepkîn și urmașii săi.

În interpretarea unei piese, Șcepkîn pornea întotdeauna dela text, socotind drept sarcină inițială principală a interpreților tot mai desvăluirea fondului de idei. Uneori el depășea

chiar intențiile conștiente ale autorului, desvălind sensul profund ascuns în caracterele și acțiunea piesei.

Conținutului îi erau subordonate toate mijloacele folosite de Șcepkîn în interpretare.

« Naturaletă și sentimentul autentic sunt necesare în artă, dar atât cât îngăduie ideea generală... Oricât ar fi de adevărat sentimentul, dacă a depășit limitele ideii generale, pierde armonia, care este legea comună a tuturor artelor ».

Șcepkîn enunță aici un foarte important principiu al artei teatrale, acela al ansamblului. El însuși exemplifică pericolul nerespectării acestui principiu: la un spectacol cu « Prea multă minte strică », s'a lăsat furat de atitudinea de ironie și batjocură pe care trebuia s'o manifeste în final față de Ceatki și l-a manifestat atât de vizibil, încât publicul și-a îndreptat atenția spre el, părăsindu-l pe Ceatki, care în momentul acela rostea o tiradă foarte importantă. Prin aceasta a stricat armonia scenei, știrbindu-i însuși fondul ideologic.

Principiile creatoare ale lui Șcepkîn se află expuse în câteva din scrisorile adresate elevilor săi. Șcepkîn a fost un excelent pedagog, un om de înaltă ținută morală. Lecțiile sale de estetică se împletesc strâns cu cele de etică, deoarece în concepția lui Șcepkîn arta merge mână în mână cu morală.

Educația tineretului a fost una din preocupările principale ale lui Șcepkîn, care socotea că arta actorului este lipsită de sens, dacă moare odată cu cel care a creat-o, dacă artistul maestru nu și găsește moștenitori în tinerii talentați, care să-i ducă mai departe învățătura. Activitatea de pedagog a lui Șcepkîn constituie o pildă pentru toți actorii, care trebuie să continue lupta plină de devotament și dragoste a vechilor măestri pentru creșterea tineretului.

În activitatea sa pedagogică, Șcepkîn avea în vedere, în egală măsură, actorul și omul, scopul principal al artei fiind, după el, participarea activă la viață, prin oglindirea veridică și profundă a acesteia.

În scrisoarea către A. I. Schubert și în aceea către Șumski, Șcepkîn și-a expus principiile generale ale sistemului său, adevărat program al artei scenice realiste. Șcepkîn stabilește aici deosebirile fundamentale între arta retrairii și arta reprezentării, dând o serie de indicații pentru însușirea celei dintâi. Sfaturile conținute în aceste scrisori constituie, de fapt, baza artei scenice realiste, temelia pe care și-a

<sup>1</sup> Șcepkîn a jucat rolul marinarului din piesa cu același nume a lui Sauvage și Delucier, vodevil francez prelucrat de D. A. Șepelev; rolul titular din piesa « Selmenko » ordonanța » a dramaturgului ucrainean Kvitka Osnovianenko. De asemenea, a jucat în rolul unui muncitor (pe'nru prima oară pe scena rusă) cu numele Jacquard, din piesa « Jacquard » de Fournier, tradusă de N. Cernișevski. Este unul din cele mai progresiste roluri jucate de M. S. Șcepkîn. Interpretul a desvăluit bogăția sufletească a omului simplu, a poporului, înțelepciunea îmbinată cu humorul și încrederea în viață.



clădit mai târziu sistemul însuși marele C. S. Stanislavski. Toate aceste indicații au drept scop crearea pe scenă a vieții interioare a personajului, o anticipare a acelei « vieți a spiritului omenesc » despre care vorbește Stanislavski. Iată unul din aceste sfaturi: « Să nu respingi observațiile, ci să pătrunzi în ele cât mai adânc; pentru verificarea ta și a sfaturilor, totdeauna să ai în vedere natura; strecoară-te, ca să zic așa, în pielea personajului, studiază bine ideile specifice, dacă există, și nu scăpa din vedere societatea (mediul) în care s'a desfășurat viața lui. Când toate acestea vor fi studiate, atunci orice împrejurări de viață vor fi date, tu le vei exprima just » ( Iată-ne deci și la metoda « împrejurărilor presupuse » preconizată de Stanislavski).

Spațiul nu ne îngăduie să cităm mai mult din aceste minunate învățături, care s'au transmis prin elevii lui Șcepkîn din generație în generație pe scena Teatrului Mic din Moscova, teatru care fusese supranumit « a doua universitate », sau « Casa lui Șcepkîn ». Un studiu mai aprofundat ar putea urmări filiația prin care Șcepkîn se desvăluie ca maestru direct al lui Stanislavski.

Șcepkîn își sfătuia elevii să muncească: « fără muncă, nimic nu se realizează », spunea el. « Ține minte că în artă nu există « poate » ci numai știință și iar știință », spunea Șcepkîn, adăugând cu alt prilej: « Ține minte că știința este temelia tuturor artelor », idee deosebit de prețioasă, prin care Șcepkîn își dovedește agerimea gândirii, care depășea pe mulți dintre contemporanii săi.

Cea mai de preț învățătură pentru elevii și urmașii săi a constituit-o însă exemplul său personal.

Șcepkîn și-a exprimat adesea dragostea pentru teatru, socotindu-l lucrul cel mai de preț în viață. Pentru progresul artei scenice ruse și-ar fi dat viața. Și ce dovadă mai bună de devotament și dragoste poate exista, decât disciplina severă pe care și-a impus-o toată viața și prin care a impus și celorlalți? Șcepkîn, în tot timpul vieții sale, n'a întârziat o singură dată

dela repetiții; n'a intrat niciodată în scenă fără a fi repetat rolul, chiar dacă îl jucase de zeci sau sute de ori; s'a străduit toată viața să desăvârșească rolurile jucate, socotind rolul un proces viu, în neconținută desvoltare. După 10 ani dela premiera « Avarul » lui Molière, el a mai găsit o trăsătură a personajului, cu care a căutat să îmbogățească rolul.

Ultimele scrisori ale lui Șcepkîn către elevii săi, ca și unele însemnări ale contemporanilor, ni-l arată pe marele actor bolnav, obosit de lupte și hărțuile continue la care-l silise regimul nemilos. Șcepkîn s'a stins, ca și alți mulți creatori din epoca în care banul și ignoranța erau atotputernice, în mijlocul incuriei totale a stăpânirii.

Dar arta marilor creatori nu pierie fără urmă. În afară de însemnările și mărturiile contemporanilor, arta marilor creatori se transmite din generație în generație prin elevii lor, devenind din ce în ce mai vie și strălucitoare, prin desăvârșirile aduse de aceștia. Despre importanța lui Șcepkîn în desvoltarea artei realiste a teatrului rus s'a vorbit și s'a scris mult, cu prilejul sărbătoririi celor 125 de ani dela întemeierea Teatrului Mic din Moscova. Iată ce a spus cu acest prilej artista poporului, A. A. Iablocikina:

« Arta rusă îi datorează Teatrului Mic nașterea școlii realiste a artei actoricești. Intemeietorul realismului scenic, marele actor rus M. S. Șcepkîn, a întruchipat aceste principii într'un sistem încheiat. Sistemul lui Șcepkîn a devenit metoda de creație nu numai a tuturor generațiilor de actori ai Teatrului Mic, ci a stat la baza învățaturii despre teatru a celui alt mare actor și gânditor C. S. Stanislavski. Sistemul lui Stanislavski este desvoltarea și continuarea sistemului lui Șcepkîn. Tradițiile realiste ale lui Șcepkîn, transmise din generație în generație de către numeroșii săi elevi, trăiesc și astăzi pe scena Teatrului Mic ».

Cele două volume închinare vieții și activității marelui actor realist rus cuprind neîntrecuta pildă de slujire plină de dragoste și abnegație a scenei și a adevărului, a artei și a poporului.

MARGARETA BĂRBUTĂ







*PREȚUL LEI 10*